

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Cual mágico sueño de Estambul: una creación escénica desde el poema “La niña de la lámpara azul” de José María Eguren

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro  
presentado por:

*Vanessa Mercedes García Alonso*

**Asesora:**

*María Paz Valle Riestra Ortiz De Zevallos*


Lima, 2025

## Informe de Similitud

Yo, *Maria Paz Valle Riestra Ortiz De Zevallos*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*Cual mágico sueño de Estambul: una creación escénica desde el poema 'La niña de la lámpara azul' de José María Eguren*”, de la autora *Vanessa Mercedes Garcia Alonso* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-mar.-2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 4 de julio de 2025

Nombres y apellidos de la asesora: <i>Maria Paz Valle Riestra Ortiz De Zevallos</i>	
DNI: 09397798	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0003-4468-2413">https://orcid.org/0000-0003-4468-2413</a>	

## Resumen

El presente trabajo de investigación desde las artes escénicas busca utilizar el poema *La niña de la lámpara azul* de José María Eguren como detonante para la creación de una pieza de expresión corporal. Esta investigación surge de mi curiosidad por indagar en la capacidad del cuerpo para contar una historia sin tener que utilizar la palabra, sino centrarnos en el cuerpo utilizando herramientas del teatro y la danza. Para ello utilizamos un texto no teatral en un afán de que este inspire la historia para la creación, pero que la pieza no sea el montaje del poema. El proceso del laboratorio tuvo una duración de veinte sesiones donde me acompañó Nini Llave, mi observadora, y se dividió en tres momentos: “Ritmo”, “Imagen” y “Movimiento”. En estas sesiones utilizamos ejercicios de identificación del ritmo y su vínculo con el movimiento, además de poner en práctica herramientas de expresión corporal de las disciplinas ya mencionadas, generando un diálogo entre la *máscara neutra* de Jacques Lecoq y el cuestionamiento de las imágenes que, por lo que entiendo, es parte del proceso de creación de Pina Bausch. Los hallazgos que surgen en esta investigación se sitúan en el capítulo final y se dividen en tres, clasificándolos según la pregunta a la que responden: ¿Cómo recrear corporalmente las imágenes del poema *La niña de la lámpara azul* con la *máscara neutra* de Jacques Lecoq? ¿De qué manera el cuestionamiento sobre las imágenes recreadas colabora con la construcción de la narrativa de la historia? y ¿Cómo traducir el ritmo del poema en la construcción de movimientos y en las transiciones entre imágenes?. Dichos hallazgos se ven reflejados en la construcción de *Dulcediris*, una historia que se construye por las imágenes de dicho poema y mis experiencias personales, produciendo así una performance que trata de la transformación de la niñez a la adultez, sus distintas capas y etapas.

Palabras clave: expresión corporal, ritmo, imagen, movimiento, máscara neutra.

## Abstract

This research, stemming from the field of performing arts, seeks to use José María Eguren's poem *La niña de la lámpara azul* as a catalyst for the creation of a piece of corporeal expression. The research arises from my curiosity to explore the body's ability to tell a story without the use of words, focusing instead on the body by employing tools from both theatre and dance. To achieve this, a non-dramatic text was used with the aim of inspiring the creation of the story, while ensuring that the piece was not a direct staging of the poem. The laboratory process lasted for twenty sessions, accompanied by Nini Llave, my observer, and was divided into three stages: "Rhythm", "Image", and "Movement". During these sessions, exercises focused on identifying rhythm and its connection to movement were employed, in addition to implementing tools for corporeal expression from the aforementioned disciplines. This process created a dialogue between Jacques Lecoq's neutral mask and the questioning of images in Pina Bausch's creative process. The findings derived from this research are divided into three, classified according to the questions they respond to: How can the images from the poem *La niña de la lámpara azul* be physically recreated using *the neutral mask* of Jacques Lecoq? How does the questioning of the recreated images contribute to building the narrative of the story? And how can the rhythm of the poem be translated into the construction of movement and the transitions between images? These findings are reflected in the development of *Dulcediris*, a performance that emerges from the interplay between the imagery of the poem and my personal experiences. This composition explores the transition from childhood to adulthood, examining its various layers and stages through embodied expression.

Keywords: corporeal expression, rhythm, image, movement, neutral mask.

## Agradecimientos

Quiero agradecer a mis padres, Mercedes Alonso y Fernando Garcia, por darme el apoyo para estudiar la carrera que me apasiona y alentarme a seguir mis sueños. Gracias mami por estar en todas las presentaciones posibles desde que era pequeña y enseñarme que puedo llegar muy lejos aunque yo muchas veces no lo crea.

Muchísimas gracias a Pachi, mi asesora, por siempre darme paz. Por darme la confianza para contarte mis problemas, dudas y crisis. Por tu disposición para guiarme desde el primer día. Pero, principalmente, por hacer feliz a mi niña interior en el momento que aceptaste ser mi asesora y acompañarme durante este proceso. Espero que me recuerdes tanto como yo lo haré.

A mi Emily por estar al lado mío todas las madrugadas y escuchar mis dudas, ideas, quejas, llantos, conflictos y decisiones. Gracias por ser mi apoyo emocional de vida.

A mi observadora Nini Llave porque sin ella esta pieza no hubiese sido posible. Gracias por ser mi amiga, observadora, asistente y mi apoyo tanto en la producción de la obra, como en los momentos difíciles que me atravesaron durante este laboratorio. Gracias por escuchar y no juzgar.

A Jesús Sulca por orientarme antes de siquiera empezar mi laboratorio. Tu compañía, tu apoyo y tu cariño fueron imprescindibles para no rendirme en este largo camino. Gracias por estar presente desde la distancia.

A todas esas personas que asistieron a la función de *Dulcediris*, ya sea presencial o virtual, cada uno de ustedes tendrá un lugar en mi corazón.

Finalmente, gracias pequeña Vanessita, tu voz no volverá a ser apagada. Gracias por permitirme usar tu historia, nuestra historia, para crear esta performance. Lo estamos logrando, pequeña.

## Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos .....	iv
Índice.....	v
Lista de figuras.....	vii
Introducción .....	1
Capítulo 1. “En el pasadizo nebuloso” .....	3
1.1 Estado del arte.....	3
1.1.1. Interdisciplinariedad y Multidisciplinariedad .....	3
1.1.2. Indisciplina .....	8
1.1.3. Transdisciplinariedad .....	8
1.2 Marco conceptual.....	9
1.2.1. Expresión corporal .....	9
1.2.2. Imagen.....	11
1.2.3. Musicalidad .....	12
1.2.4. Ritmo.....	13
1.2.5. Máscara neutra .....	14
Capítulo 2. “Me guía a través de la noche”: motivación, justificación y metodología.....	16
2.1. Motivación .....	16
2.2. Justificación .....	18
2.3. Metodología.....	19
Capítulo 3. “Me ofrece la bella criatura un mágico y celeste camino”: laboratorio de creación. 21	
3.1. Ritmo.....	21
3.1.1. Reflexión .....	25

3.2. Imagen.....	26
3.2.1. Muñeca.....	26
3.2.2. Llama.....	32
3.2.3. Reflexión.....	35
3.3. Movimiento.....	36
3.3.1. Reflexión.....	60
Capítulo 4. “Habla de una vida milagrosa la niña de la lámpara azul”: análisis de los resultados .....	61
4.1. ¿Cómo recrear corporalmente las imágenes del poema <i>La niña de la lámpara azul</i> con la <i>máscara neutra</i> de Jacques Lecoq? .....	61
4.2. ¿De qué manera el cuestionamiento sobre las imágenes recreadas colabora con la construcción de la narrativa de la historia?.....	67
4.3. ¿Cómo traducir el ritmo del poema en la construcción de movimientos y en las transiciones entre imágenes?.....	69
Conclusiones.....	72
Referencias bibliográficas.....	76
Anexos .....	79

## Lista de figuras

Figura 1 <i>Nota de bitácora</i> .....	22
Figura 2 <i>Palabras subrayadas del poema</i> .....	25
Figura 3 <i>Nebuloso - Aire/Fuego</i> .....	29
Figura 4 <i>Repertorio de 12 imágenes</i> .....	29
Figura 5 <i>Máscara genérica</i> .....	31
Figura 6 <i>Dinámica percusión-secuencia</i> .....	38
Figura 7 <i>Nuevos objetos</i> .....	39
Figura 8 <i>Un cuerpo sin añadidos</i> .....	40
Figura 9 <i>¿Qué hicimos hoy?: sesión del 23 de septiembre</i> .....	41
Figura 10 <i>Diario: te presento a Vane</i> .....	42
Figura 11 <i>¿Polos opuestos?</i> .....	43
Figura 12 <i>Yo te abrazo, yo te cuido pequeña yo</i> .....	44
Figura 13 <i>Sobre la cama, bajo la frazada</i> .....	45
Figura 14 <i>Pasadizo</i> .....	46
Figura 15 <i>Nebuloso</i> .....	47
Figura 16 <i>Mágico</i> .....	48
Figura 17 <i>Estambul</i> .....	48
Figura 18 <i>Jazmín y su palacio</i> .....	49
Figura 19 <i>Risueña</i> .....	50
Figura 20 <i>Seductora</i> .....	51
Figura 21 <i>Infantil</i> .....	52
Figura 22 <i>Dulzura</i> .....	53
Figura 23 <i>Besos</i> .....	54
Figura 24 <i>Vida</i> .....	55

Figura 25 <i>Dulcediris, del cuaderno al afiche</i> .....	59
Figura 26 <i>Arcoiris, flores y muchos colores</i> .....	60
Figura 27 <i>Mente off</i> .....	63
Figura 28 <i>Primer repertorio de imágenes</i> .....	65



## Introducción

Esta investigación desde las artes escénicas del tipo exploratoria, parte de muchas curiosidades sobre la interdisciplinariedad y el juego creativo, cuyo objetivo es usar el poema *La niña de la lámpara azul* de José María Eguren como detonante para una creación. En este proceso, me serví del ritmo y del cuestionamiento de las imágenes evocadas del poema para la creación de la pieza. Mi laboratorio planteó utilizar la *máscara neutra* de Jacques Lecoq para recrear las imágenes del poema y, posteriormente, se trabajó la deconstrucción de estas imágenes, inspirándome en el proceso de creación de Pina Bausch, que se traducirá en este laboratorio con la siguiente pregunta “¿qué es lo que te mueve?”<sup>1</sup>. Teniendo como resultado una pieza cuya historia surge desde la abstracción de las imágenes por medio de su cuestionamiento y la simbología que estas sugieren.

Es por ello que el presente estudio consta de cuatro capítulos. “En el pasadizo nebuloso”, capítulo uno, se desarrolla el estado del arte y marco conceptual, donde primero se expondrán los referentes previos, para continuar definiendo los conceptos importantes a tener en cuenta en esta investigación, partiendo desde el diálogo entre otros autores, hasta llegar a mi propia concepción y la que se entenderá al hacer referencia a dichos términos. “Me guía a través de la noche”, capítulo dos, aborda las razones por las que surge esta investigación creación y su relevancia, tanto personal como en las artes escénicas, al igual que las decisiones previas a mi laboratorio. “Me ofrece la bella criatura un mágico y celeste camino”, capítulo tres, describe todo el proceso creativo, las decisiones, hallazgos, descartes y situaciones personales que me atravesaron en el camino de este viaje. “Habla de una vida milagrosa la niña de la lámpara azul”,

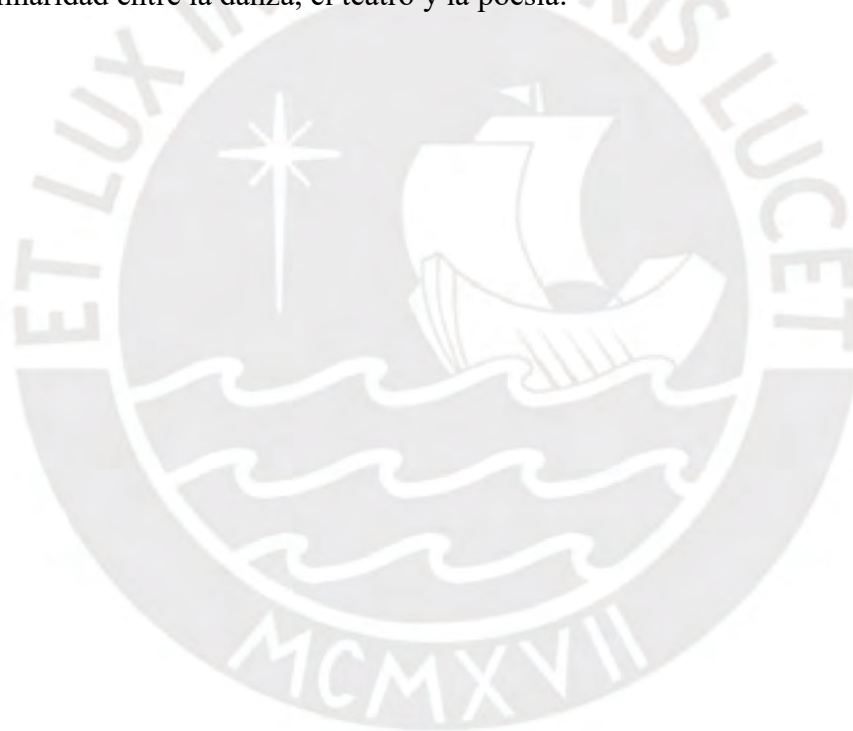
---

<sup>1</sup> Esta pregunta surge de la famosa frase de la coreógrafa Pina Bausch “No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve” (Valencia, 2020). En este laboratorio se entendió el “conmueve” como la razón y detonante del movimiento, es decir, qué es lo que intenta tu cuerpo expresar. En otras palabras, el cuestionamiento de las imágenes lo planteo como empezar por entender qué quiero decir con mi movimiento para que -a conciencia- este pueda proyectarse con mayor claridad y precisión.

capítulo cuatro y último, analiza los resultados del laboratorio, los referentes que surgieron y factores a tener en cuenta al abordar un trabajo de parecida naturaleza interdisciplinaria.

Los nombres de cada capítulo pertenecen a diferentes estrofas del poema, manteniendo así la esencia poética que inspiró este trabajo, y que caracteriza no solo a la pieza escénica, sino también a la autora de esta. Es así como en el presente documento se buscará mantener la esencia del laboratorio y de la investigadora.

Finalmente cerraremos la tesis con los hallazgos más importantes de mi proceso de investigación creación. Reflexionando para proyectos futuros que busquen seguir explorando en la interdisciplinaridad entre la danza, el teatro y la poesía.



## Capítulo 1. “En el pasadizo nebuloso”

### 1.1 Estado del arte

“Todas las disciplinas dialogan aboliendo clasificaciones y uniéndose en un mismo género que se desarrolla en escena, dejando a un lado las definiciones a comienzos de los años noventa, cuando las vanguardias ya habían incidido en el contexto artístico, político y social” (Domínguez, 2006, p. 9).

El arte ha evolucionado a través de los años y en este camino han surgido diálogos entre disciplinas, generando espacios que presentan formas de expresión diversas. Las interacciones entre disciplinas y la mutación entre estas han sido fundamentales para el crecimiento de los lenguajes que abordaremos en la presente tesis: escénicos y poéticos.

Durante el siglo XX y parte del siglo XXI, ha existido una búsqueda constante por renovar el arte, crear algo nuevo, diferente a lo preexistente que pueda o no revolucionar las artes. Como parte de esta búsqueda, distintos artistas han establecido un diálogo entre disciplinas artísticas como forma de potenciar la creación hacia nuevos horizontes, como lo demuestran los estudios de Polin (1980), Hrgrove (1997), Caresani (2012) y Sánchez (2005), quienes analizan la relación entre la poesía, la danza, la pintura y el teatro.

Para mantener un claro entendimiento de estos diálogos, considero importante entender ciertos términos que actualmente pueden clasificar los resultados de estas interacciones entre artistas y/o entre disciplinas: interdisciplinariedad, multidisciplinariedad, transdisciplinariedad e indisciplina

#### ***1.1.1. Interdisciplinariedad y Multidisciplinariedad***

Estos términos muchas veces son indistinguibles, pues en la práctica, ambos involucran dos o más disciplinas en escena. La interdisciplinariedad es el resultado de la integración de diferentes disciplinas trabajando juntas, en este caso artísticas, con la finalidad de utilizar y compartir sus conocimientos a favor de una creación en común, sin perder su identidad

individual (Quintana, 1997, como se citó en Callejón & Pérez-Roux, 2010, p. 47). Mientras que, en la multidisciplinariedad, encontramos la coexistencia de varias disciplinas, ya que el tema a estudiar u obra a realizar, es abordado desde diferentes perspectivas disciplinares al mismo tiempo (Nicolescu, 2006, p. 19).

En otras palabras, ambos conceptos hacen referencia hacia un resultado similar, una puesta en escena que refleja la presencia del trabajo en equipo entre disciplinas, como podemos encontrar en los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev. El director artístico y empresario ruso reconocido por sus trabajos en colaboración con “talentos únicos que entendían la necesidad de renovación del clasicismo en la danza” como Igor Stravinski, Vaslav Nijinski, Pablo Picasso, Coco Chanel y Léon Bakst, entre otros (Montiel, 2016, p. 102). Su trabajo interdisciplinar contribuyó a la renovación del ballet creando producciones innovadoras que ofrecían toda una experiencia visual y auditiva al recurrir a expertos en diversas áreas. Como, por ejemplo, *Parade*, el primer ballet diseñado por Pablo Picasso, música compuesta por Erik Satie, coreografiada por Léonide Massine, escrita por Jean Cocteau y obra donde Guillaume Apollinaire utilizaría por primera vez “el término surrealista para una creación artística” (López, 2024, p. 89).

Sergei Diaghilev reunió artistas que estuvieran interesados en arriesgarse e ir más allá de lo que se dictaba en su época, y es así como revolucionó el ballet y la danza por medio de los Ballets Rusos al combinar vestuarios coloridos con música desafiante y con coreografías intrépidas, convirtiendo sus obras en un ejemplo resaltante de interdisciplinariedad (Álvarez, 2016, pp. 97-98).

Otro ejemplo de este diálogo son las obras de teatro musical, pues en dichas obras encontramos diversas disciplinas interactuando al mismo tiempo. En el *Diccionario del teatro*, Pavis (1998) define teatro musical como una forma de teatro que “aspira a que converjan texto, música y puesta en escena visual, sin integrarlos, fusionarlos, o reducirlos a un denominador

común (la ópera wagneriana) y sin distanciarlos recíprocamente (como en las óperas didácticas de Kurt Weill y B. Brecht)” (p. 45).

Una obra contemporánea que actualmente se está presentando en Madrid es *Aladdin el musical*. Aquí podemos encontrar al director de orquesta dirigiendo a la banda en vivo, los actores, el cuerpo de baile, efectos especiales, proyecciones y luces, y la increíble escenografía rotativa, que denota el trabajo en conjunto de diferentes profesionales que convierten esta obra en un ejemplo preciso del potencial que trae el diálogo multidisciplinar.

Asimismo, para efectos de esta investigación, también podemos considerar la inspiración de otras disciplinas, y/o de otros artistas, como una forma de interdisciplinariedad, a pesar de no cambiar el formato desde donde trabajaban (la escritura). Me resulta importante mencionar el impacto que tuvo la danza en la poesía, cómo el ballet clásico, por ejemplo, ha influenciado en la elaboración de piezas escénicas y de poemas para innovar en nuevas formas de creación. Se utiliza esta danza como medio de inspiración creativa para otras disciplinas, debido a que está prediseñada para contar una historia de forma teatral. La implementación de la música, coreografía y la escenografía pictórica del ballet despertó, en diferentes poetas, la curiosidad por explorar esta disciplina -danza- desde la escritura.

Burton R. Pollin, profesor, escritor e investigador literario, en su artículo académico *Poe and the Dance (1980)*, aborda la vida personal del poeta para explicar el impacto que tuvo la danza dentro de su poesía al punto de generar una interrelación entre ambas disciplinas dentro de sus escritos. Pollin (1980) menciona que Edgar Allan Poe fue instruido en el ballet, durante su infancia; en esta etapa, el poeta interactuó con términos de dicha disciplina que luego utilizó, dentro de sus escritos, para construir un diálogo artístico entre estas artes. Un ejemplo de esto es *The Bells*, poema escrito por Edgar Allan Poe, en que él habla de una figura masculina que danza al ritmo de las campanas. Este es un poema que utilizó Darius Milhaud para ejecutar una coreografía de ballet en 1946 (Pollin, 1980, p. 172). Poe al utilizar términos de ballet como *Pas*

*de bourrées* y *pirouette* dentro de sus escritos, provocaba inconscientemente a diversos coreógrafos de utilizar sus obras como “escenarios para el ballet” (Pollin, 1980, p. 172). Por esta misma razón, como muestra Pollin, es que sus obras han sido utilizadas en montajes coreográficos, en su mayoría de danza clásica (1980, pp. 172-173).

En esta misma línea, Nancy Hargrove (1997) se suma a esta conversación, reforzando la tesis de Pollin (1980) sobre la relación entre los autores del siglo XX y el ballet clásico mediante el trabajo de T.S.Elliot. La especialista en poesía y escritora de *T.S. Elliot and the Dance*, Nancy Hargrove (1997), refuerza el vínculo que existe entre la poesía y la danza, reflejado en la escritura del autor ya mencionado. Hargrove (1997) relaciona los aportes de esta disciplina en piezas específicas de dicho poeta con su admiración por bailarinas como Isadora Duncan quién influyó en su poesía permitiendo abrir una nueva perspectiva para ver el arte. Un ejemplo de esto son los aportes que hizo a piezas como *The Waste Land*, *For Quarters* y *Tradition and the Individual Talent*, donde Elliot tradujo las innovaciones artísticas interdisciplinarias que ocurrían en ese entonces dentro de su literatura (Hargrove, 1997, p. 88). Para ello utilizó como inspiración el trabajo de Isadora Duncan y su búsqueda del movimiento natural en frente a los movimientos “estériles” del ballet clásico, además de la ruptura con la música tradicionalmente usada; Elliot se apoyó de lo experimental como los colores audaces de algunos conjuntos de Ballets Russes, con la finalidad de crear algo novedoso que potencie la literatura de vanguardia (Hargrove, 1997, pp. 62-64).

Entre Poe y Elliot podemos encontrar dos resultados diferentes que parten desde la danza clásica (ballet) y la transformación de esta (la nueva danza de Isadora Duncan). En la literatura de Poe, el reflejo de la danza se ve dentro del lenguaje y estructura del texto, mientras que, en la de Elliot, el rol del ballet fue de inspiración y detonante reflexivo para la escritura. Pero a diferencia de ellos dos, el impacto de la danza en la poesía encontraría un rumbo diferente en

otros poetas, como es el caso de Rubén Darío, donde entrará a colación otras disciplinas como la música y la pintura.

El poeta Rubén Darío, también se vio cautivado por Isadora Duncan, demostrado en sus escritos sobre ella como *Miss Isadora Duncan* (1903). De hecho, él traza este puente entre la danza y la poesía, siendo el ritmo la noción en común. Gabriela Mogillansky (2012), en el *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*, afirma que la ruta de Darío no siguió por la danza, como en el caso de Poe y Elliot, sino, fue por la música y la utilizó como medio de expresión reflejada en su poesía. Este poeta admiraba de Duncan su forma de jugar con el tiempo.

“Mi primera idea del movimiento y de la danza me ha venido seguramente del ritmo de las olas” (Duncan, 1992, como se citó en Mogillansky, 2012, p. 5). Darío encontró una inspiración en el trabajo de Isadora Duncan y su danza, ya que la bailarina relaciona analógicamente sus movimientos con el movimiento libre de las olas del mar, reflejando una conexión del “ritmo del universo” con “el ritmo interior” del ser humano. Es de este modo que Darío entrelaza el ritmo y la música para elaborar su teoría del “hecho poético”, pues, mientras que Isadora relaciona la naturaleza con los movimientos del cuerpo para su danza, él plantea la construcción de su poética literaria a partir de la influencia rítmica corporal que expresa un cuerpo libre (Mogillansky, 2012, p. 5).

Rodrigo Caresani (2012), en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius, demuestra la conexión de la literatura, pintura y música en la escritura de Rubén Darío. Caresani (2012) resalta el paralelo entre “teoría musical” y “teología artística” al proponer que “Darío es muy consciente de la funcionalidad del código musical para una nueva religión del arte” (p. 4). Un ejemplo de la presencia de la música dentro de sus poemas se ve en *Sinfonía en gris mayor*, donde también hay una influencia de la pintura, puesto a que es un poema donde existe una pintura “se vuelve evanescente al combinarse con la pura y autónoma superficie de la trama

musical” (Caresani, 2012, p. 4). Resaltando así el diálogo generado por Darío entre la música, la pintura y la poesía a través de sus poemas.

### **1.1.2. Indisciplina**

José Antonio Sánchez (2005), en su artículo *Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea*, nos habla del término indisciplina como aquella postura política frente al sometimiento de una autoridad o en contra de normas institucionales específicas. En esta misma línea, él sugiere que, en la práctica, el artista expresa su indisciplina como una rebelión en contra de las normas aprendidas en su respectiva área, ya sea en mayor o menor medida (Sánchez, 2005, pp. 1-2). Asimismo, cuatro años después el presente autor reafirmará su posición sobre la indisciplina como la “negación de la disciplina en todos los sentidos” en su artículo *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas* (Sánchez, 2009, p. 330). Domínguez (2006) comparte que, dentro de la manifestación o expresión artística, aquello que se va creando y manifestando a través del cuerpo deja de tener una definición como tal. Aquello que se muestra ya no es etiquetado como teatro, danza, performance, etc. Sino que todas dialogan entre sí por la capacidad y energía que presenta el cuerpo en acción. Un ejemplo de ello puede considerarse obras surgidas durante las vanguardias y los diversos movimientos que surgen de carácter disciplinar que buscan romper con lo preestablecido, pues el artista se aleja en un acto de rebeldía de los parámetros establecidos, poco funcionales para comunicar un mensaje.

### **1.1.3. Transdisciplinariedad**

Consiste en la fusión entre disciplinas donde las fronteras se van difuminando, creando así un nuevo lenguaje que un nuevo lenguaje artístico. Para José Antonio Sánchez (2009), la indisciplina y la transdisciplinariedad van de la mano: “El acto indisciplinar conduce a un ejercicio transdisciplinar” (p. 331). Es desde esta curiosidad de cruzar las barreras para crear algo diferente desde donde surge la Danza teatro desarrollada por Pina Bausch. Existen muchas

piezas que demuestran en la práctica esta rebeldía en contra de la academia, curiosamente Sánchez (2005) recalca la frecuencia del vínculo ballet clásico en dichas piezas rebeldes (p. 5). El autor nombra a María La Ribot, quien realizó tres piezas coreográficas que denominó *Piezas distinguidas*, donde se interrelacionan diversas expresiones artísticas como la literatura, la danza y las artes visuales; un ejemplo de estas piezas es *Still Distinguished*, donde literalmente se convierte ella misma en un pan y prepara una receta mezclando los ingredientes sobre su cuerpo como tomate, cebolla y aceite mientras que con la otra mano sostiene una grabadora para filmar dicho proceso (Sánchez, 2005, p. 5). La Ribot en su trabajo muestra la exploración de nuevos formatos escénicos y la fusión de disciplinas, más que querer trabajar desde la técnica bajo la que se formó, sus obras se dirigen hacia una colaboración con diversas áreas que resulta en la reinención de los límites de las artes escénicas y visuales.

El análisis presentado demuestra cómo el arte ha evolucionado a través del diálogo entre disciplinas, generando nuevas formas de expresión que desafían el orden tradicional. Términos como interdisciplinariedad, multidisciplinariedad, indisciplina y transdisciplinariedad evidencian la riqueza de estas interacciones y su impacto en la creación artística. Los trabajos de Edgar Allan Poe, Rubén Darío y La Ribot son algunos ejemplos de cómo el diálogo entre la danza, la poesía y otras disciplinas artísticas han conseguido expandir los “límites” del arte, generando nuevos lenguajes dinámicos e innovadores.

Finalmente, a través de este análisis, desarrollaré mi propuesta artística *Dulsediris* como un trabajo que explora distintas dimensiones ideológicas, con relación al arte escénico, jugando con las herramientas obtenidas durante mi formación como actriz en la universidad y cuestionando sus límites.

## **1.2 Marco conceptual**

### ***1.2.1. Expresión corporal***

Marta Castañer (2002) define este concepto como toda manifestación de movimiento que realiza el cuerpo de manera consciente o inconsciente; en ese marco, la autora identifica el movimiento y el gesto del cuerpo como “materia prima” de la expresión corporal. Es por ello que explica el término como “una especie de lenguaje del silencio” el cual adquiere relevancia en el ámbito de actividades físicas donde se emplean actividades físicas como en la danza y también en el teatro (Castañer, 2002, p. 6).

Concordando con ella, desde el teatro de movimiento, la creadora del Método Schinca de Expresión Corporal, Marta Schinca (2000) define la expresión corporal como “una disciplina que permite encontrar, mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo, un lenguaje propio” (p. 11). Schinca (2000) considera que la expresión corporal es un lenguaje gestual, puro, riguroso y exigente que consta de tres coordenadas, el cuerpo, el espacio y el tiempo. Es la interrelación de estos tres elementos los que permiten que el artista encuentre su propia voz en favor a su expresividad individual.

Por otro lado, María De Jesús Blanco Vega, desde la pedagogía, no relaciona dicho concepto como una disciplina, sino como un sistema de códigos del cuerpo y de movimiento para comunicarse con el entorno y consigo mismo. Añade que “está enmarcada en los lenguajes del arte y es esencial en el desarrollo de la formación del sujeto” (Blanco, 2009, p. 15). Blanco (2009) sostiene que a través de la exploración del cuerpo y su expresión se desarrolla la reflexión y la convivencia en base a las formas de comunicarnos, trabajar y aprender como conjunto.

Mencionado esto, en la presente investigación, se utilizará el término expresión corporal como la manifestación física de las reacciones del cuerpo frente a estímulos internos o externos, donde la memoria y experiencia del cuerpo mismo interviene en la creación. Asimismo, se recalca como una forma de comunicación no verbal, consciente o inconsciente, donde el cuerpo expresa sentimientos y emociones según las circunstancias. Realizando así una fusión desde la

danza y el teatro, pero teniendo en cuenta esta sistematización de códigos que propone la pedagogía como definición. En otras palabras, es el alma y motor de la pieza performática que será el resultado de este laboratorio.

### **1.2.2. Imagen**

Roland Barthes (1964), desde el análisis del lenguaje, define este concepto como la representación visual de las palabras. La concepción de imagen está directamente relacionada con los factores sociales y “revela de inmediato una serie de signos discontinuos” (p. 128). Añade también que la imagen es una forma de comunicación cultural que facilita el entendimiento entre miembros de una sociedad (Barthes, 1964).

Por otro lado, desde la psicología, Ocanto (2009) trae a la discusión el término *imagen mental* para hacer alusión a esta idea de foto colectiva como “una representación de origen perceptivo o del recuerdo de una experiencia que puede haber sido imaginada o vivida” (p. 246). En esta misma línea, Ocaso (2009) explica que la imagen mental es concebida como una representación de origen perceptivo o del recuerdo de una experiencia que puede haber sido imaginada o vivida. Constituye un producto sensorial y perceptivo del cerebro, representado en la mente y caracterizado por la variedad de formas, colores o temáticas, que a su vez se realiza de forma colectiva.

Entrelazando estas dos definiciones, Tanius Karam (2011), desde el periodismo explica la imagen como una “imitación”, “retrato” o “visión que ha sido creada, recreada o reproducida, es la representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos” (Karam, 2011, p. 11). Karam (2011) entiende la imagen como la manifestación visual de un concepto reconocido previamente por cualquiera de nuestros sentidos.

En esta tesis, utilizaré el término imagen como medio de expresión y de representación en base a experiencias o recuerdos, como si habláramos de una foto que cuenta una historia al representar una realidad. Cabe mencionar que, al trabajar en esta tesis con un poema, las

imágenes propias de este poema son las que se recrearán desde la perspectiva y experiencia de la intérprete durante la creación de la performance.

### **1.2.3. Musicalidad**

Si buscamos en la RAE, encontramos que es “cualidad o carácter musical”, es decir que para entender la musicalidad, podríamos empezar por entender la música. Arias (2007) explica cómo la música existe como expresión estética desde la cultura griega en la edad antigua donde su rol servía como puente de conexión entre lo divino y lo terrenal; sin embargo, en algún punto del camino se sistematizó para poder estudiarla en base a teoría académica (p. 41). Arias la define como “el arte de combinar sonidos en el tiempo” y como “un lenguaje para comunicar, reforzar o evocar emociones, tanto colectivas como individuales” (2007, p. 41). Apoyando esta primera idea, Sozio (1991) considera que dicho concepto de música es “el fundamento imprescindible para catalogar con un criterio técnico el hecho musical” (p. 2). De estas definiciones es importante resaltar dos ideas clave, “sonidos en el tiempo” y “lenguaje para comunicar”, ya que esta tesis utilizará la combinación de sonidos en el tiempo, para producir un lenguaje que proporcione al cuerpo musicalidad mediante el ritmo del poema seleccionado. "La música como el arte de ordenamiento sensible y lógico de sonidos y silencios, utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo" (Podzharova et al., 2010, p.55).

Podzharova y otros autores (2010) indica los elementos a tener en cuenta para entender la musicalidad son tres, la melodía, la armonía y el ritmo (p. 55). Entonces, podemos hablar de musicalidad al identificar uno o más de estos elementos a nuestro alrededor. Es por eso que Silvia Español (2014) afirma que la musicalidad es parte de nuestra genética: propio de los cuerpos de los seres humanos; además, sostiene que “la musicalidad inherente a nuestro andar se extiende al fluir de la vitalidad de la actividad conjunta y nueva, a las actividades colaborativas y comunales” (p. 15). Si buscamos cuál es el vínculo entre la música y nuestra vida cotidiana podemos encontrar uno de los elementos de la musicalidad, el ritmo.

De tal manera, en esta tesis, la musicalidad se abordará como aquella cualidad propia del individuo de expresar su propio ritmo por medio de todas nuestras acciones cotidianas al interactuar con el mundo que nos rodea (hablar, moverse, escribir, leer, etc.).

#### **1.2.4. Ritmo**

El término ritmo es empleado en diferentes disciplinas—la danza, la música y el teatro—, entendido como el intervalo de tiempo entre una secuencia de frases, ya sean musicales, textuales o danzadas. Pineda (2013) realiza una analogía de la influencia del ritmo en la música y la danza:

El bailarín identifica en el sonido producido por el paso que ha ejecutado, medidas de fuerza e intensidad, de la misma manera que el músico lo percibe a través de las percusiones, frotaciones y vibraciones que realiza sobre diferentes instrumentos (p. 222).

En esta misma línea, se demuestra el vínculo entre las disciplinas, porque como Pineda (2013) sostiene, la música y la danza van de la mano dialogando la una con la otra, coincidiendo de esta forma con Manuel Pérez (2012), quien identifica el ritmo como “una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza” (p. 95). No obstante, reconoce que el ritmo no es de uso exclusivo de los y las artistas, sino que también se encuentra dentro de los fenómenos naturales, ya que esta es una característica que posee un cuerpo al moverse. Además, le atribuye un rol comunicativo a tal punto de considerarlo un “lenguaje comprensivo” (Pérez, 2012, p. 80).

Santiago Pérez (2008) en su investigación, *El ritmo: una herramienta para la integración social*, atribuye al término un carácter social puesto que facilita una conexión grupal, sirve de motivador en el trabajo grupal y da una sensación de colectivo. Por el lado musical, el mismo autor en el 2013 dentro de su investigación, *Evaluación de intervención socioeducativa: el ritmo musical en la formación de la identidad de jóvenes reclusos*, menciona

que el ritmo se ha sistematizado, creándose patrones que al juntarse conforman una melodía; sin embargo, el ritmo no es algo ajeno a uno mismo, porque “al fin y al cabo, no se trata de aprender únicamente patrones rítmicos, sino a inducir a vivir el ritmo que cada uno de nosotros lleva dentro” (p. 477). Concluyendo que cada uno posee un ritmo que, al encontrarnos en grupo, este tiende a volverse colectivo.

Dicho esto, en esta investigación se entiende el ritmo como el intervalo de tiempo entre movimiento, palabra o acción, que parte desde el interior y se exterioriza mediante el movimiento a favor de la creación. Finalmente, el ritmo estará constituido entre acciones y pausas, que en la música se entendería como frases melódicas y silencios.

#### **1.2.5. Máscara neutra**

Sergio Naranjo (2017) nos explica cómo Lecoq, inspirado por sus estudios en educación física y deportes, consiguió sistematizar una pedagogía de creación teatral a través “del cuerpo poético” (p.58). Es este el camino que siguió Lecoq que lo llevaría a utilizar esta máscara que se llamaba máscara “Noble”, pero posteriormente se conocería como la máscara neutra (Naranjo, 2017, p. 59).

Como su nombre mismo indica, es una máscara, reconocida por ser una herramienta del método pedagógico de Jacques Lecoq, quien se refiere a este como “un rostro llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de calma” (Lecoq, 2003, p. 61). El mismo explica en su libro *Le Corps Poétique* que el objetivo de esta máscara es la neutralidad, buscar la neutralidad del alumno para conseguir la disponibilidad y apertura de su cuerpo, es decir, convertir el cuerpo del intérprete en una “página en blanco” (Lecoq, 2003, p. 62).

Esta herramienta de Lecoq busca mediante la neutralidad conseguir que el cuerpo de la forma más pura posible consiga construir historias partiendo de lo desconocido. Justamente Aguirre (2010) lo explica de manera clara, “se trata es de devenir-neutro (un desconocido para

todo el mundo), de estar disponible para cualquier fuerza sea que esté vectorizada o no en un régimen de atención” (p. 6).

En esta investigación y durante el laboratorio me referiré a la máscara neutra como la herramienta que permitirá la neutralidad del rostro y del cuerpo en general. Cabe aclarar que se utilizará desde el concepto y no desde el objeto tangible, es decir, la máscara no es un requisito, sino un camino. Esto me ayudará a recrear las imágenes seleccionadas previamente del poema empezando desde la neutralidad del cuerpo y su disponibilidad, hacia una búsqueda por traducción física.



## Capítulo 2. “Me guía a través de la noche”: motivación, justificación y metodología

### 2.1. Motivación

Siendo actriz y bailarina, la interpretación y la creación son lo que me permite conectar con la pieza, performance u obra. Es este lenguaje no verbal lo que realmente me cautiva y en lo que me he centrado a lo largo de mi carrera. Esta tesis surge desde la búsqueda de una creación cuyo punto de partida sea el movimiento y no la palabra hablada, como sucede en la danza. Desde muy pequeña me enamoré de esta disciplina porque era la forma más cercana que tenía de hacerme ver y de hacerme escuchar. Al haber pasado por diferentes géneros, como ballet, folcklore, salsa, jazz, heels y tap, llegué a la conclusión de que mi danza iba a reflejar una parte de mí siempre. Considero que los artistas decidimos seguir el camino de las artes porque tenemos algo que comunicar y que buscamos transmitir.

Esta es la razón por la que escogí zambullirme en la expresión corporal, porque si bien las palabras son la forma directa de expresar lo que cada uno lleva en la cabeza, el movimiento, en mi opinión, permite expresar lo que llevamos en el alma. En mi experiencia como artista y amiga de artistas, puedo especular que el motor de nuestro arte es lo que las palabras por sí solas no llegan a contar. Al empezar a bailar jazz aprendí que no debía obsesionarme con conseguir la perfección estética en los movimientos ya que estos vendrían con la práctica y el tiempo, sino más bien encontrar la confianza y el goce del movimiento, lo que a mí me gusta llamar, “mi brillo”. Mientras que el brillo es una decisión y una muestra de seguridad que cada bailarín toma sobre su movimiento. Del mismo modo, durante mi formación en teatro musical descubrí que es todo el cuerpo el que comunica, sí, los gestos son importantes, la entonación claramente también, pero el movimiento nunca para, desde algo muy pequeño hasta los más llamativo que emocione al público.

Al ingresar a la carrera de teatro, empezamos desde la identificación de nuestra “herramienta de trabajo”, como la conocemos muchos artistas. Nuestro cuerpo y sus

movimientos extra cotidianos son el punto de partida de la carrera, en conjunto con el autorreconocimiento de mi voz, sus intenciones y subtextos. Sin embargo, mi parte favorita siempre fue este movimiento que encontrábamos clase tras clase durante el proceso de creación mediante nuestro cuerpo.

Asimismo, una de mis motivaciones es la decisión de usar la poesía como motor creativo, como comentaba más arriba. Deseo trabajar con un poema, ya que el proceso de creación mediante su uso me permite utilizar y recurrir a otros caminos creativos que se alejen de la tradicional manera de abordar un texto como se suele hacer en el teatro. Gracias a ello, tengo la posibilidad de proyectar el texto, crear metáforas corporales, utilizar una atmósfera sonora particular en continua transformación, etc.

El poema con el que trabajaré es: *La niña de la lámpara azul* de José María Eguren, ya que es una obra literaria que marcó mi vida a temprana edad. Además de ello, su selección fue por la variedad de imágenes y la musicalidad que posee. Si bien no es una canción, este poema propone un ritmo que acompaña al movimiento y su desarrollo, cumpliendo con el mismo rol que ejerce la música dentro de las piezas de teatro o danza. La música, afecta al movimiento y al desarrollo de este. El objetivo es encontrar la forma en la que el movimiento adquiera esta musicalidad que encontramos al leer o recitar el poema y que este ritmo que propone Eguren sea el hilo conductor de esta historia, una historia que parte desde las imágenes que propone el poeta. Este poema fue un hito en mi adolescencia, puesto que me impulsó a escribir imágenes y rimas que tenía en mi cabeza como medio para soltar las emociones que no podía controlar, que hoy por hoy conseguí sacar del papel y expresarlas mediante mi arte, ya sea bailando o interpretando versos propios. Entonces, lo que quiero con esta tesis es utilizar esta expresión que los artistas constantemente buscamos, en este caso, la expresión corporal específicamente, teniendo como punto de partida mi poema favorito para contar una historia propia.

Eguren retrata mediante imágenes de fantasía a un personaje femenino infantil y el amor puro que él siente hacia ella. Para la creación de esta pieza, he tomado como inspiración el trabajo de Pina Bausch en función a las imágenes. Es por eso que se seleccionaron imágenes del poema para recrearlas mediante la máscara neutra de Jacques Lecoq y posteriormente se buscó su abstracción mediante su cuestionamiento - ¿de dónde vienen? ¿qué quieren decir? ¿a dónde me llevan? - con el objetivo de construir una historia. Es importante mencionar que no partí de alguna historia prediseñada, ya que era importante que esta fuera una consecuencia de la deconstrucción de imágenes y las sensaciones que surgieran tanto desde mi perspectiva como la de mi observadora.

## **2.2. Justificación**

Considero que esta investigación desde la creación es importante porque contribuye en el área de performance, danza teatro, y promueve el trabajo interdisciplinario al utilizar el poema como excusa para la creación y no simplemente materializar en escena la obra de Eguren “al pie de la letra”. Esta tesis propone el juego entre herramientas y elementos de tres disciplinas artísticas diferentes para llegar a un diálogo donde las imágenes agarren ritmo en su movimiento al contar una historia, partiendo desde un texto no teatral como detonante y estímulo creativo. La creación de una historia mediante un texto no teatral, como es la poesía, ya ha sido empleada, no solamente por coreógrafos, sino también por artistas plásticos y pintores. Un ejemplo de esto es la coreografía de Darius Milhaud, quien utilizó el poema *The Bells* de Edgar Allan Poe en 1946, como ya se mencionó previamente. Sin embargo, mi interés en este trabajo es utilizar el ritmo para trazar caminos entre las imágenes recreadas del poema, tomando como referentes algunas propuestas de Jacques Lecoq y Pina Bausch. La selección de estos grandes artistas del teatro y la danza, respectivamente, surge de un afán por rescatar el cuerpo como productor de conocimiento y como vehículo para la expresión, lo que tanto Jacques Lecoq como Pina Bausch han postulado en sus trabajos.

### 2.3. Metodología

En esta investigación desde las artes escénicas, se realizó un laboratorio de creación con sesiones exploratorias y de autorreconocimiento que tuvo como intérprete y directora a quién les habla, Vanessa Garcia, quien, en esta investigación reconoceremos como Miau. Como performer y directora de esta pieza, corría el riesgo de una recolección de información sesgada, y por ello, para este laboratorio conté con una observadora para obtener un punto de vista externo con el cual dialogar durante las sesiones, para evaluar el funcionamiento y avance en la creación de esta performance. Al ser una pieza que utilizó herramientas de danza y teatro, busqué que mi observadora sea una intérprete de la especialidad de danza o teatro con experiencia en performances, en trabajo corporal o que posea experiencia en alguna disciplina que aborde el trabajo corporal (circo, danzas aéreas, teatro físico, teatro musical, etc.). El motivo de este requerimiento fue porque necesitaba a alguien que conozca el lenguaje corporal desde la práctica, y que realmente le interese el tema para que pueda brindar comentarios y sugerencias a lo largo de las sesiones.

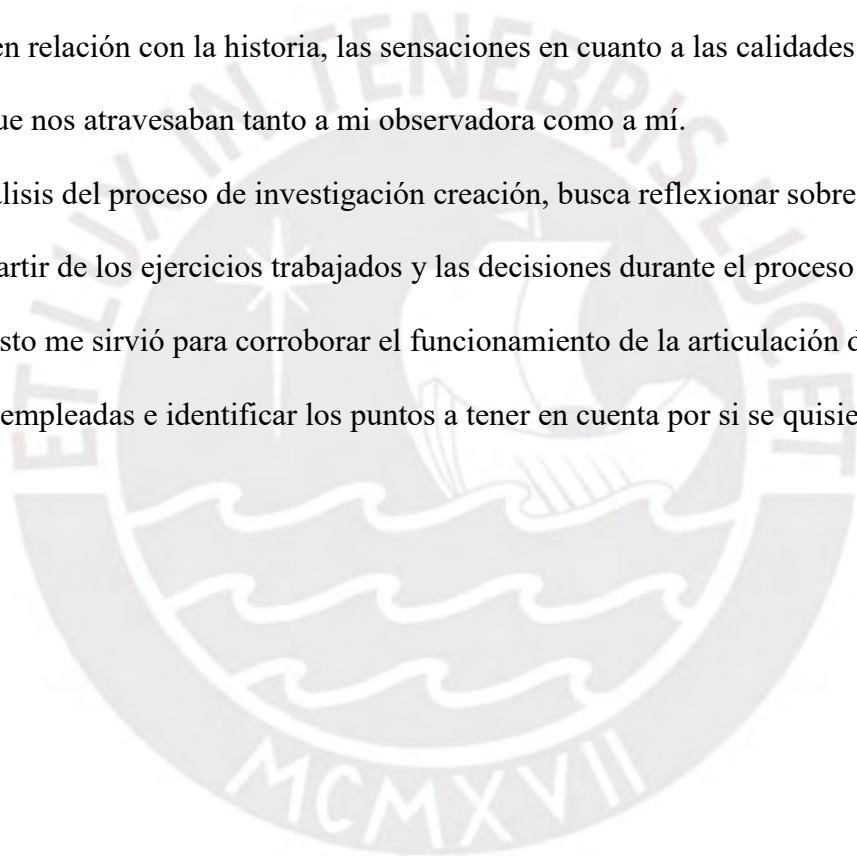
Finalmente me decidí por llamar a mi compañera de la carrera y amiga, Nini Llave, en este proceso cuyo rol implicó tomar apuntes, dar sus sensaciones y percepciones en cada exploración además de guiar una que otra sesión en base a su experiencia en el trabajo corporal, como se explicará más adelante.

Como única participante de este laboratorio, la recolección de información es del tipo auto etnográfico, porque es el registro de mi proceso personal de la mano con mi observadora, desde nuestras bitácoras y grabaciones de cada sesión. Para no perdernos los hallazgos del desarrollo del laboratorio artístico, cada sesión fue grabada. El registro principalmente se realizó mediante una grabación audiovisual de las sesiones de cada jornada trabajada para después filtrar los momentos relevantes de cada sesión que sistematizamos en hallazgos, evolución y descarte. En cada grabación, se observaron las dinámicas que han sido utilizadas para las

exploraciones y los eventos fortuitos que aparecieron en estas. Dichas grabaciones se encuentran en el área de anexos, resaltando que estos videos fueron relevantes para la investigación.

Del mismo modo, las reflexiones durante las sesiones se encuentran plasmadas en las bitácoras que usamos para el laboratorio. El uso de la bitácora cumplió una doble función: recoger la perspectiva desde el lado de la intérprete y, por el otro lado, plasmar los hallazgos que en las exploraciones ocurrieron desde la perspectiva de la observadora. En las bitácoras se registraron los ejercicios usados, la elección de la historia, la progresión en el flujo del movimiento en relación con la historia, las sensaciones en cuanto a las calidades de movimiento y las dudas que nos atravesaban tanto a mi observadora como a mí.

El análisis del proceso de investigación creación, busca reflexionar sobre las respuestas obtenidas a partir de los ejercicios trabajados y las decisiones durante el proceso de construcción de la pieza. Esto me sirvió para corroborar el funcionamiento de la articulación de las herramientas empleadas e identificar los puntos a tener en cuenta por si se quisiera replicar a futuro.



### **Capítulo 3. “Me ofrece la bella criatura un mágico y celeste camino”: laboratorio de creación**

Este laboratorio de creación contó con dos estudiantes de la carrera de teatro, Nini Llave, actriz especializada en teatro musical y estudiante de la carrera, quien asumió inicialmente el rol de observadora y que más tarde se convertiría en asistente de dirección; y la performer e investigadora, quien les habla, Vanessa Garcia, que en esta investigación será reconocida como Miau. Durante este laboratorio se buscó encontrar la forma de crear una performance desde el poema “*La niña de la lámpara azul*” de Jose María Eguren articulando herramientas de expresión corporal del teatro y la danza. Para ello, este proceso se dividió en tres momentos: “ritmo”, “imágenes” y “movimiento”. Cabe mencionar que este proceso tiene un periodo de tiempo de veinte sesiones de dos horas cada uno. La distribución de dichas sesiones fue por momentos: tres para el primer momento, siete para el segundo y diez para el tercero. El proceso de creación se realizó en los salones de FARES con la menor iluminación posible para permitir que florezcan mis otros sentidos. A excepción de una de las sesiones de ritmo que se llevó a cabo al aire libre la primera hora, con el objetivo de utilizar como detonante principal los sonidos del exterior, como se explicará más adelante.

#### **3.1. Ritmo**

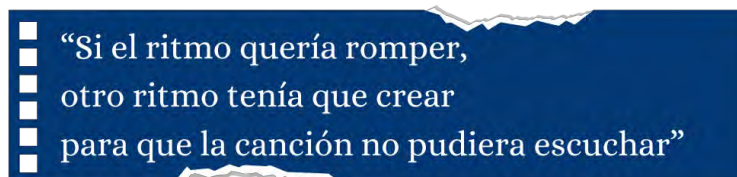
Empezamos este laboratorio abordando el ritmo, para este primer momento se planteó realizar un reconocimiento de la influencia de los estímulos externos e internos y analizar cómo estos se veían expuestos en el movimiento. Al ser actriz de teatro musical y bailarina, tengo experiencia moviéndome y respondiendo a la música y diferentes estímulos rítmicos.

En la primera sesión se ubicaron cubos, mesas, sillas y globos a sugerencia de mi observadora, quien se encargó de seleccionar la música. Como resultado de ello, el cuerpo en movimiento tenía más posibilidades porque ya no estaba solo, y eso se demostró al utilizar estos objetos como si fueran compañeros de baile. Se crearon imágenes diversas y muy interesantes.

El mayor reto fue cuando se buscó ir en contra del ritmo de la canción, como se mencionó previamente, por la práctica en este rubro musical, mi cuerpo al moverse se mimetiza con el ritmo, pero el objetivo era romper ello, solo por un momento a manera de exploración.

### Figura 1

Nota de bitácora



■ “Si el ritmo quería romper,  
■ otro ritmo tenía que crear  
■ para que la canción no pudiera escuchar”  
■

Asimismo, Nini, mi observadora, me propuso probar diferentes calidades de movimiento. En la carrera de teatro nos introducen las calidades del movimiento y para esto nos presentan los esfuerzos Laban<sup>2</sup>, de ellos utilizaremos tres factores: velocidad, dirección y peso. Siendo así, curiosamente Nini dijo que mis movimientos eran muy directos y que iban con el ritmo, entonces sugirió que probara ir “en contra” del ritmo, es decir, que si estaba acentuando el *beat* que la música proponía que probara lo contrario. Por lo general yo me siento cómoda en lo ondulante y es por ello que en un primer momento decidí ir por el lado contrario utilizando *staccatos*<sup>3</sup> en búsqueda de un movimiento directo y “tajante”, justo fuera de mi zona de confort. Lo interesante de esto fue que ella sentía que dicha calidad de movimiento era mi fuerte, cuando era todo lo contrario.

Siguiendo con la línea de los estímulos que detonaran el movimiento desde la sonoridad, nos aventuramos a salir de los salones y escuchar alrededor para ganar sensibilidad a los

---

<sup>2</sup> El Análisis Laban del Movimiento es “es un sistema capaz de describir las conexiones del cuerpo” utilizada por bailarines, actores, atletas y fisioterapeutas (Ros, 2009, p. 350). En esta investigación se hace referencia a la categoría de esfuerzos o también conocida como dinámicas del movimiento que categoriza en: tiempo, peso, espacio y flujo, esto con fin de buscar diferenciar los movimientos y sus calidades a lo largo de las dinámicas (Ros, 2009, p. 351).

<sup>3</sup> En la música es un signo de articulación que reduce la duración de la nota sobre la que se coloque, creando así un ligero silencio entre esa nota y la subsiguiente (Pérez, 1985). En esta investigación se entiende el *staccato* como un acento de duración sumamente corta que brinda al movimiento un carácter fugaz.

diferentes ritmos que se propusieran de forma más desordenada e inesperada que una canción. Empezamos por sonidos externos y nos adentramos en el sonido interior, específicamente la respiración y el pulso. Del primer momento rescato las pausas, si no había un impulso claro, me tomaba una pausa para escuchar hasta que este llegara, cosa que mi observadora rescató y que yo misma fui consciente.

El segundo momento fue más intrigante porque al empezarlo no sabía ni entendía claramente lo que iba a escuchar y mucho menos, lo que podría pasar. La consigna era escuchar los sonidos que ocurrieran desde el interior de mi cuerpo, la teoría estaba clara, pero al momento de empezar, las dos nos preguntamos qué podría pasar.

Recostada empecé a escuchar mi respiración desde la posición de relajación que sostenía en el piso. Desde ahí empezó mi movimiento, exhalaba por la boca y proyectaba ese flujo de la respiración en el movimiento, un movimiento ondulado que se pausaba constantemente, el tempo de la respiración fue aumentando y el movimiento agarró otra calidad. Cuando empecé con el pulso, que fue lo más difícil de escuchar, los movimientos eran tajantes, directos y cortantes. Por el nivel de relajación de mi cuerpo, nació un bostezo, este bostezo trajo sonido y el sonido alargó mis movimientos. De esta sesión identifiqué las pausas -no moverme por mover o por miedo al vacío- la fluidez del movimiento y en todo el laboratorio, pero especialmente en este momento, a reconocer qué parte de mi se está moviendo y que ese impulso se desplace por todo mi cuerpo.

Por recomendación de Mateo Chiarella -dramaturgo, director y docente de la carrera de Teatro en la PUCP- en la última sesión convertimos el poema en una partitura para percusión, para esto hicimos un análisis del poema que posteriormente se resumió en que era decasílabo y esas diez sílabas se convirtieron en pulsos. Es decir, cada sílaba era un golpe y por verso eran diez sílabas y con esto en mente se realizó otra lectura con metrónomo para identificar los pulsos, lo cual no funcionó. Nos dimos cuenta que, al querer leer el poema con el metrónomo,

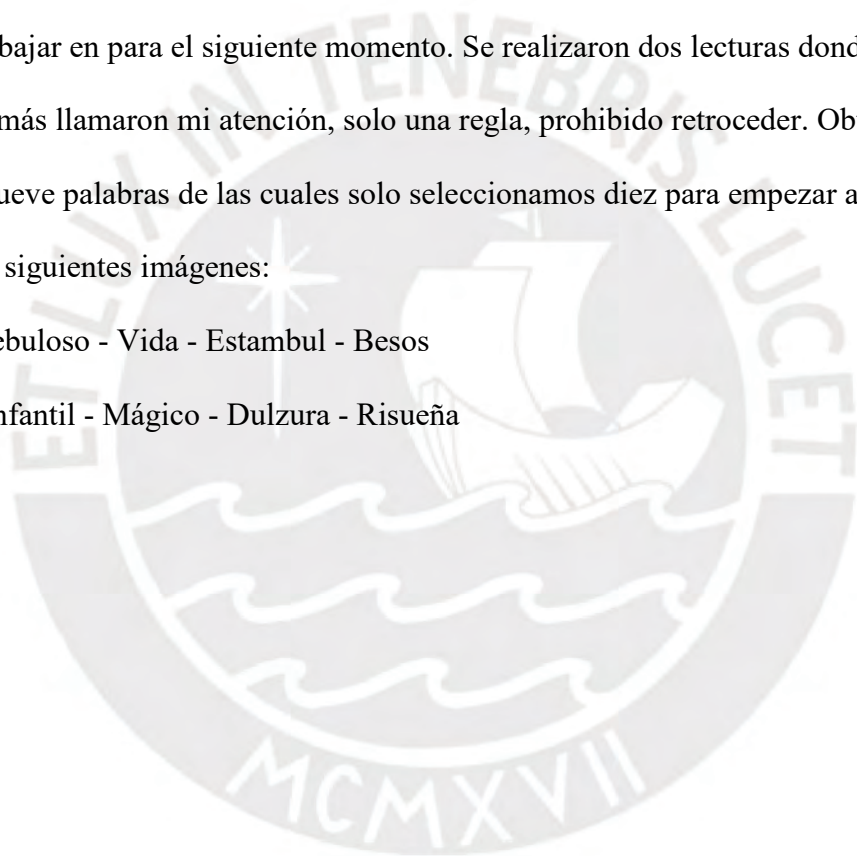
no cumplíamos con los diez pulsos, pensamos que era la velocidad del metrónomo la que estaba fallando, pero realmente la única forma de sincronizar el pulso con los versos era silabeando las palabras. No obstante, al escuchar los audios del ejercicio previamente mencionado, hallamos que la voz con los acentos formaba figuras rítmicas como semicorcheas, corcheas y negras. Con estas nuevas figuras pudimos crear una partitura rítmica que se convertiría en los cimientos de una melodía.

Cabe resaltar que para esta última sesión fue cuando se realizó una selección de las palabras a trabajar en para el siguiente momento. Se realizaron dos lecturas donde resalté las palabras que más llamaron mi atención, solo una regla, prohibido retroceder. Obtuvimos un total de treinta y nueve palabras de las cuales solo seleccionamos diez para empezar a trabajar.

Quedaron las siguientes imágenes:

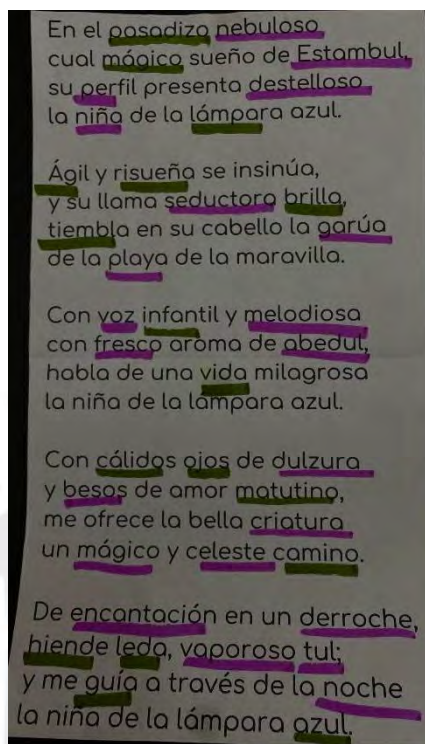
Pasadizo - Nebuloso - Vida - Estambul - Besos

Seductora - Infantil - Mágico - Dulzura - Risueña



**Figura 2**

*Palabras subrayadas del poema*



*Nota.* Palabras resaltadas, primera lectura color morado, segunda, color verde.

### **3.1.1. Reflexión**

El cuerpo es un instrumento que posee de forma innata una consciencia del ritmo y reacciona frente a este. Los artistas escénicos, me atrevería a decir, son en su mayoría, seres musicales. Por mi entrenamiento en el teatro musical y en la danza, se vio reflejado en los movimientos la capacidad de mi cuerpo para sincronizarse con el ritmo sin importar el género de la música o el tipo de estímulo sonoro al que se le exponga, lo que es de suma importancia en el presente laboratorio de creación de cuenta con un corto periodo de tiempo.

La musicalidad está ligada al ritmo, ya que este es uno de sus elementos, y en esta tesis transformamos el ritmo del poema en un ritmo percetivo en base a los acentos que tenía mi voz al leer el poema, que posteriormente detonará en la creación de una melodía.

Es importante rescatar que el cuerpo no para de escuchar, aún si no se mueve, aún si no emite sonido, siempre está fluyendo con los estímulos y nunca está completamente quieto.

### 3.2. Imagen

Este segundo momento recreamos mediante el cuerpo las palabras seleccionadas previamente. Es importante mencionar que partimos de las imágenes que se reproducían en mi cabeza al leer el poema. Este momento se dividió en dos partes: muñeca y llama, cada una con una duración de tres sesiones. Es aquí donde recurrimos al teatro y la danza, por el lado del teatro utilizamos la *máscara neutra* de Jaques Lecoq, y por la danza, nos inspiramos en el cuestionamiento de las imágenes durante el proceso de creación que utilizaba Pina Bausch. Cabe resaltar que la propuesta de Pina, más que ser una herramienta per se, fue una inspiración, puesto a que, cuando veía sus creaciones, me intrigaba mucho el uso de las acciones que construyen imágenes y/o al revés.

#### 3.2.1. Muñeca

Nombré la primera etapa como “muñeca” porque considero que la *máscara neutra*, al buscar eliminar -por un momento- cualquier rasgo gestual y reconocer las tendencias del cuerpo de quien la utiliza, de alguna forma, este se vuelve más preciso y directo, como una muñeca, en mi experiencia. Al empezar este laboratorio yo era consciente de que la gestualidad de mi rostro transmitía muchas veces más que mi cuerpo, entonces, para este proceso de creación -cuya finalidad es expresar mediante el cuerpo- escogí el concepto de la *máscara neutra* de Jaques Lecoq. No obstante, cabe resaltar que no se utilizó la máscara como objeto, sino como concepto, es decir, siempre se utilizó un objeto que cubriera el rostro y sus gestos, mas no fue propiamente una máscara, al menos no al iniciar la exploración.

Antes de abordar la “máscara”, se realizó una introducción al entrenamiento de Lecoq partiendo por los *siete estados de tensión*, este es un ejercicio que busca progresivamente hacer pasar al cuerpo por diferentes etapas mediante diferentes estados. Para empezar, Nini colocó objetos alrededor del espacio (cubos, sillas, mesa y colchoneta), ambientó el espacio con música de youtube llamada “Seven (7) levels of tension, Jacques Lecoq” y ella fue quien guió la

exploración. Cabe mencionar que los nombres utilizados para referirnos a cada estado, en esta investigación, son imágenes que Nini utilizó con la finalidad de hacer más claro y divertido el recorrido por los *siete estados de tensión*. El cuerpo del sujeto, en este caso, yo, se encuentra en una posición de relajación total y empieza desde el estado “Malagua”, en este primer momento los movimientos son mínimos, desde el piso, es como si fueras un alga y una ola te moviera. Luego sigue “Chilling/Surfer”, en este estado ya había una tensión más presente como para ponerse de pie, seguía siendo el cuerpo relajado, pero en acción. El tercer nivel lo presentó como “Neutro”, al entrar a la carrera de teatro nos enseñan la caminata en “neutro”, una imagen guía puede ser la de un robot, pero sin tal rigidez. Es decir, no hay una urgencia, pero si una decisión, sin prisa, pero constante. El cuarto nivel es “Curioso”, aquí el cuerpo se encontraba activo y presente, había cierta urgencia por reconocer todo lo que me encontrara, una pauta muy útil para este momento es mirar todo como si fuera la primera vez. El quinto nivel es “Peligro”, algo o alguien te acecha, cuidado, protégete que cualquier cosa puede pasar, la urgencia propia de la supervivencia empieza a sentirse. Como sexto nivel tenemos a “Guerrera core”, enfrenta tus miedos, demuestra que no le temes, rétalo, atráelo, ya no tiene poder sobre ti. Último estado, “Crisis”, aquí es donde pierdes el juego, lo que querías no resultó. ¿Cuál es el nuevo plan? Huir no es opción, cubrirse tampoco, la urgencia del momento hasta dónde puede llevarte.

Esta exploración fue intensa y fue así porque el cuerpo se somete a diferentes circunstancias que con la música y el ambiente que Nini creó, surgen cosas interesantes. Me sorprendí a mí misma, puesto a que usualmente mis movimientos suelen ser sostenidos, pero al estar expuesta a una situación de peligro, incluso los miedos se ponen en pausa, contra todo pronóstico logré construir estructuras con los muebles y me trepé encima.

En la siguiente sesión exploramos con otro ejercicio también utilizado en el método de Lecoq, los *elementos* (agua, tierra, fuego y aire), me sentí como el Avatar<sup>4</sup>. Para esta sesión se utilizó una tela que cubriera por completo el rostro, pero que permitiera ver a través de ella porque el objetivo no era neutralizar la vista, sino los gestos. En esta oportunidad yo propuse una música que situara a los elementos “Shamanic music of the 4 elements”. Recorrimos los cuatro elementos y sus diferentes presentaciones, mis favoritas fueron el árbol con el elemento tierra y charco en el elemento agua. Del árbol me gustaron las ramas que retrate con las piernas en una postura de *vela* con las piernas ligeramente separadas. Por otro lado, del charco me gustó el constante movimiento, pero que tenían que ser micromovimientos, porque los charcos al estar en el piso sienten las vibraciones y con estas se mueven. Fue también en esta sesión cuando se exploró por primera vez las imágenes del poema. Nini guió la transición entre imágenes dando acotaciones de calidades de movimiento y proponiendo referencias visuales sobre estas, por ejemplo: ¿cómo se moverían tus caderas con la energía de una nube? ¿Si la nube se pasa a tu pecho o alguna parte de tu cuerpo, qué cambiaría?

Esto fue un apoyo al abordar las imágenes del poema porque me permitía diferenciarlas entre sí, era diferente hacer una imagen con la energía del agua que, con la energía de la tierra, la velocidad, el peso y la dirección cambiaba. Es curioso mencionar que había imágenes como “Estambul” que desde el primer momento ya tenían un elemento claro para mí, como en este caso era la tierra. Me imaginaba una montaña, firme, con movimientos en bloque, pero que podía variar porque partes de esta estructura eran de arena, más ligera e incluso indirecta por momentos. Con la finalidad de diferenciar las energías de las imágenes, se exploraron los elementos y se seleccionaron las primeras “fotos”, es decir, este fue el momento de recrear las

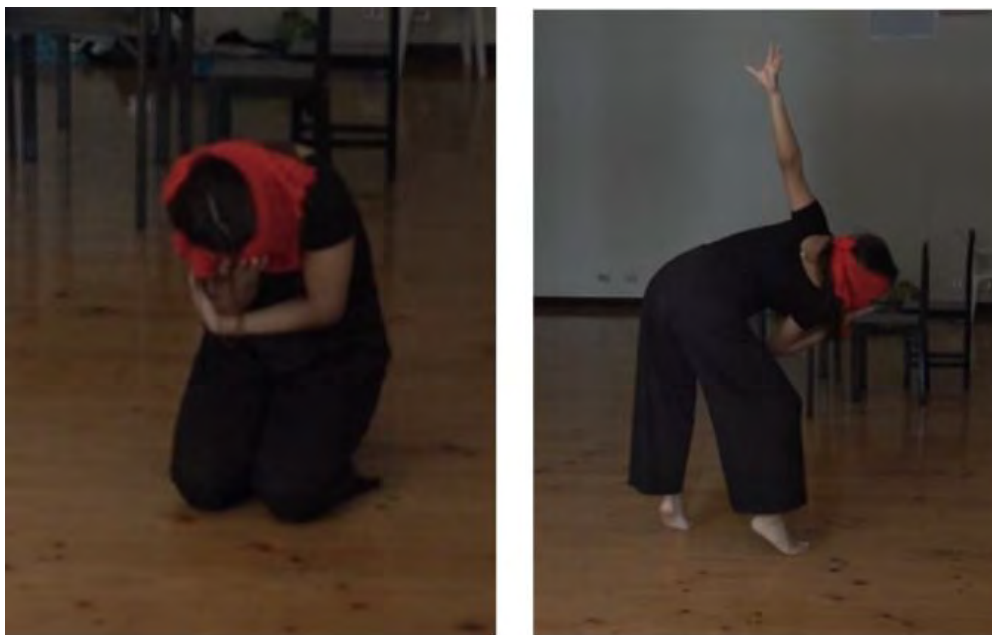
---

<sup>4</sup> En la serie de Nickelodeon *Avatar: La leyenda de Aang*, se le conoce como “avatar” al único maestro capaz de dominar los cuatro elementos para mantener al mundo en equilibrio y paz entre naciones (aire, tierra, fuego y aire).

imágenes escogidas del poema y algunas palabras tenían más de una versión plasmada en el cuerpo, cada una con un elemento distinto.

### Figura 3

*Nebuloso - Aire/Fuego*



*Nota:* Dos versiones de “nebuloso”, la primera con el elemento aire y la segunda, fuego.

Con las imágenes ya preseleccionadas, se buscó una particularización de cada imagen para posteriormente unir las en una secuencia. En el transcurso de la creación de la secuencia, se volvió a hacer una selección ya que algunas palabras “nebuloso”, “Estambul” y “vida”, tenían de dos a tres versiones. Este filtro de selección tuvo como consigna el buscar calidades diferentes, energías diferentes, para que al momento de unir las imágenes se pudieran diferenciar, no solo por la forma propiamente, sino también por la transformación en la calidad del movimiento en las transiciones entre imágenes. Como resultado nos quedamos con un repertorio de doce imágenes.

### Figura 4

*Repertorio de 12 imágenes*

Para la última sesión de “muñeca” se utilizó una máscara por recomendación de José Arévalo, artista multidisciplinario y profesor especializado en el trabajo de máscaras y en el



BESOS 1



DULZURA



ESTAMBUL 2



ESTAMBUL



INFANTIL



MÁGICO



NEBULOSO



PASADIZO



RISUEÑA



SEDUCTORA 1



SEDUCTORA 2



VIDA 1

trabajo del cuerpo. Él sostuvo que no era necesario utilizar la “máscara neutra” tangible para usarla como herramienta, es decir, para utilizar como concepto solo tienes que conocer la dinámica de trabajo, pero también dijo que en todo caso podría probar con una máscara genérica que cumple con tener el gesto “neutro”.

**Figura 4**

*Máscara genérica*



Es así como en la última sesión cambiamos la tela por una máscara. Se realizó el ejercicio conocido como “el despertar de la máscara neutra” antes de utilizar la máscara para la secuencia. Este ejercicio permitió a mi observadora ver las tendencias que tiene mi cuerpo, como por ejemplo de usar más mis brazos que otras partes del cuerpo. Después de esto se retomó la secuencia con las once imágenes que habíamos seleccionado, primero con la máscara y luego sin ella.

Al realizar la secuencia buscaba generar un contraste entre imágenes y llegar a ellas con el menor número de movimientos en las transiciones para no perder precisión, lo que permitió - intencionalmente- ver las imágenes de una a una como si fueran diapositivas. La precisión está directamente vinculada con el control y como resultado de esto mi cuerpo terminaba curiosamente cansado, lo menciono porque al ser una secuencia corta, el impacto que tenía sobre mi cuerpo, después de unas repeticiones, me sorprendió. Nini resaltó la similitud entre la

secuencia con y sin máscara, destacó que el rostro permanecía neutro y el cuerpo a partir del cuello para abajo se vuelve el protagonista.

Finalmente, como cierre de este primer momento, invitamos al maestro José Arévalo, a la docente, coreógrafa y bailarina de danza teatro, Mirella Carbone y a Pachi Valle Riestra, mi asesora. Se realizó esta invitación a manera de ensayo abierto para mostrar los avances y escuchar recomendaciones para el resto del camino de este laboratorio. La idea fue dividir esta reunión en dos momentos, el primero era para mostrar la secuencia de las imágenes y la segunda era una exploración del movimiento partiendo de sensaciones y atravesando estas imágenes. A grandes rasgos, el primer momento se organizó en una pasada de la secuencia con la máscara y luego la misma secuencia, pero sin el objeto para mostrar los resultados del trabajo de la máscara al neutralizar los gestos del rostro. Los maestros invitados dieron sus comentarios, quedándome yo como principal recordatorio “darle tiempo al espectador para contemplar” (Mirella Carbone, 2024, 17 de septiembre, comunicación personal). Continuamos con el momento de la exploración donde se buscó atravesar por las imágenes recreadas, utilizando de vehículo los dibujos abstractos realizados por mí, que surgieron desde mis sensaciones sobre cada palabra. Para este momento coloqué mi bitácora con las imágenes al costado y empecé a moverme siguiendo mis impulsos, recorrí las diez imágenes. Al culminar lo que me sorprendió fue el comentario de Pachi sobre el esbozo de un personaje infantil, lo que me llevó a pensar en dos cosas. La primera fue la misma palabra “infantil” que es justo una de las imágenes del poema. La segunda idea fue sobre mi tendencia hacia explorar el lado infantil en mi arte, lo que posteriormente me llevaría a cuestionar la razón detrás y buscar abordar su “contra máscara” es decir, el rumbo contrario.

### **3.2.2. Llama**

Es así como llegamos a la segunda parte de este momento, llamado “llama”. Elegí este nombre porque, como el fuego, esta parte era impredecible al igual que la ruta a seguir. Aquí es

cuando nos inspiramos en el trabajo de Pina Bausch y bajo los consejos de Mirella Carbone, decidimos partir por el cuestionamiento de las imágenes. En la entrevista que realicé a Mirella Carbone sobre Pina Bausch, ella me explicaba la importancia de cuestionar todo durante este proceso, comentaba que empezar desde la imagen era el camino correcto y que no me detuviera a pensar en el tiempo o la coherencia porque eso llegaría por sí solo. Asimismo, mencionó las *imágenes poéticas o imágenes metafóricas*<sup>5</sup>, que surgen desde la abstracción de las imágenes mediante el cuestionamiento porque, como dijo Mirella sobre el proceso de creación de Pina Bausch, “Pina era técnica más abstracción” (Mirella Carbone, 2024, 23 de agosto, comunicación vía zoom). Por lo que en la etapa “llama” Nini y yo buscamos abstraer las imágenes encontradas en el primer momento y jugar con los ritmos como recomendó Mirella Carbone.

Es así como empezamos a preguntar: ¿De dónde viene el impulso? ¿Hacia dónde me lleva? ¿Qué estoy mirando? ¿Qué parte de mi cuerpo guía mi movimiento? ¿Cómo llego a la imagen y como salgo de esta? ¿Qué sensaciones me trae esta imagen? ¿Cuáles son las memorias que me abordan al escuchar esta palabra? y ¿Qué es lo que me mueve?

La sesión siguiente a la visita de los maestros, se buscó utilizar objetos que yo considerara acorde al poema, yo escogí el uso de telas de diferentes texturas y estampados. Antes de empezar el presente laboratorio, Mirella Carbone me recomendó escoger un objeto para jugar y explorar, inmediatamente pensé en telas. Si bien en la última estrofa del poema se menciona “vaporoso tul”, la imagen mental que venía a mi cabeza cuando leía el poema era de muchas telas volando y cayendo a diferentes ritmos, de diversos estampados y colores por la variedad de imágenes que Eguren describe.

---

<sup>5</sup> Para fines de esta investigación, *imágenes metafóricas* se entiende como imágenes que, como en la literatura, se refiere a una cosa específica mencionando otra. Es decir, el artista que utiliza la metáfora realiza una conexión entre una imagen y otra, abstrayendo la esencia del objeto o sujeto al que se refiere, con el fin de darle un sentido poético o estético. En otras palabras, las *imágenes metafóricas* en esta investigación serán las imágenes modificadas y poetizadas con carácter abstracto -desde la perspectiva de la intérprete- en favor al desarrollo de la performance.

A raíz de los comentarios sobre este personaje “infantil”, a manera de exploración, propuse investigar su contraparte y para esto utilicé otra palabra del poema: “seductora”. Es por ello que otro objeto propuesto fueron mis tacones reconocidos como “heels”, esta decisión fue por el cambio de postura que proponen los tacones en general; no obstante, estos estaban colocados en el espacio y al igual que todo, yo podía decidir utilizarlo o no. En la primera exploración con los objetos, los tacones no se usaron, de hecho, fueron más un obstáculo que una herramienta porque al estar en el espacio me chocaba con ellos cuando no podía verlos.

Durante la presente etapa se buscó explorar el cambio de ritmo entre imágenes jugando con los *esfuerzos Laban* mencionados previamente y para ello me apoyé de animales como referencia. La imagen de “infantil” me recordaba a un perrito cachorro y su contraparte consideré que sería una serpiente o un gato, una serpiente con movimientos más sostenidos y ondulados, a diferencia del perro cuya energía es rápida y con movimientos más directos. El 19 de septiembre fue mi primer encuentro con las telas, realicé una exploración libre pasando por cada imagen en orden según aparecían en el poema. Como resultado de ello, mi colega y observador por un día, Jair Zea, me comentó “entendí la historia completamente” lo que me sorprendió debido a que no era el objetivo para esta exploración, aún no tenía clara la historia que se contaría. No obstante, se fue tejiendo sobre las acciones físicas que transcurrían por imagen y entre estas, que es el camino que se siguió durante todo el laboratorio. Bajo la pregunta ¿qué me mueve? se tenía presente la limpieza y precisión del movimiento, de esta forma las imágenes que recolectamos en la etapa “muñeca” cobraron vida sin estar necesariamente la forma original, pero sí la energía.

Es así como surgió y se fue construyendo un personaje e hilando una historia, porque en las exploraciones siguientes los comentarios de Nini ya eran dirigidos hacia la interpretación de la secuencia y las variaciones en cada sesión. Al tener varios objetos (ocho telas y un par de tacones) mi mayor reto fue la conciencia espacial, no chocarme ni tropezar con los objetos a

menos que fuera adrede; y si sucedía, justificarlo porque ningún movimiento era gratuito, es así como surgió el juego con los *heels* -los cuales cobraron peso y relevancia en la construcción de la historia más adelante- además de ayudar en la construcción del personaje por este lado seductor. En este momento se empezó a construir una estructura según las imágenes y se fue explorando en búsqueda de una historia que buscara ser contada. Mediante el contraste en calidades de movimiento, utilizando los *esfuerzos Laban*, y el cuestionamiento de cada movimiento e imagen, se logró construir una secuencia que se iba modificando y particularizando según las exploraciones. Surgieron muchas ideas, pero siempre teníamos en mente una frase que nos enseñó Jorge Villanueva -actor, director y docente de la carrera de Teatro en la PUCP- en nuestro primer ciclo nos enseñó la importancia de la frase “Aférrate con fuerza y suelta con ligereza”. Quiere decir que no todas las ideas van a funcionar, y eso está bien, toda creación es un continuo ensayo y error. La razón era no perder de vista el objetivo y no forzar el producto de esta investigación -la muestra final- con elementos que lo hagan ver más “llamativo” sino que esta surja desde la escucha a las exploraciones a lo largo del proceso. La lección más importante de mi primer ciclo: escuchar la pieza, escuchar tu cuerpo y escuchar al compañero.

### **3.2.3. Reflexión**

Cerramos esta etapa con una estructura de secuencia y decisiones tomadas, como el uso de las telas, de los tacones y de la ropa ceñida al cuerpo para permitir mayor movilidad y apreciación detallada de las imágenes. Además de construir un puente entre “muñeca” y “llama”, siendo esta segunda etapa una continuación de la primera, pero, con un discurso que atravesara las imágenes y las lleve al movimiento mediante el cuestionamiento. Es así cómo se convirtieron estas imágenes iniciales en imágenes metafóricas que, si bien partieron de una forma, se vieron modificadas a través de la segunda etapa. Como consecuencia de esto, ya no

eran imágenes fijas, sino eran imágenes vivas, es decir, no se quedaba en la forma, ahora tenía movimiento: inicio, desarrollo y cierre.

### **3.3. Movimiento**

En este tercer y último momento, con una estructura ya formada, era el momento de trabajar las transiciones, probar vestuario, música, espacio y básicamente montar nuestra creación. En el momento anterior buscamos la razón del movimiento en cada imagen y, a grandes rasgos, se esbozó un traslado entre estas. Entonces, aquí procuramos pulir la secuencia y traducir el ritmo del poema en las transiciones durante la secuencia, mientras íbamos encontrando esta historia que se iba asomando.

Para este momento teníamos algunas cosas claras:

- Retomar el ritmo percutivo del poema en el traslado entre imágenes.
- Utilizar ropa ceñida al cuerpo en la parte arriba y probar una falda larga para abajo porque la corta no me permitía resbalar bien, debido al contacto de la piel con el suelo.
- La presente historia era sobre el proceso de crecer, puesto a las impresiones de las personas que vieron las exploraciones (Nini y Jair).
- Delimitar con sillas el espacio circular durante los ensayos, se decidió por este formato para generar cercanía con el público debido a lo personal de esta creación.
- Momento de probar cosas para que el público pudiera reconocer el poema sin tener que leerlo en escena: proyecciones, impresiones pegadas a las paredes, audios, tirar hojas al piso con las imágenes textuales que se utilizan, etc.

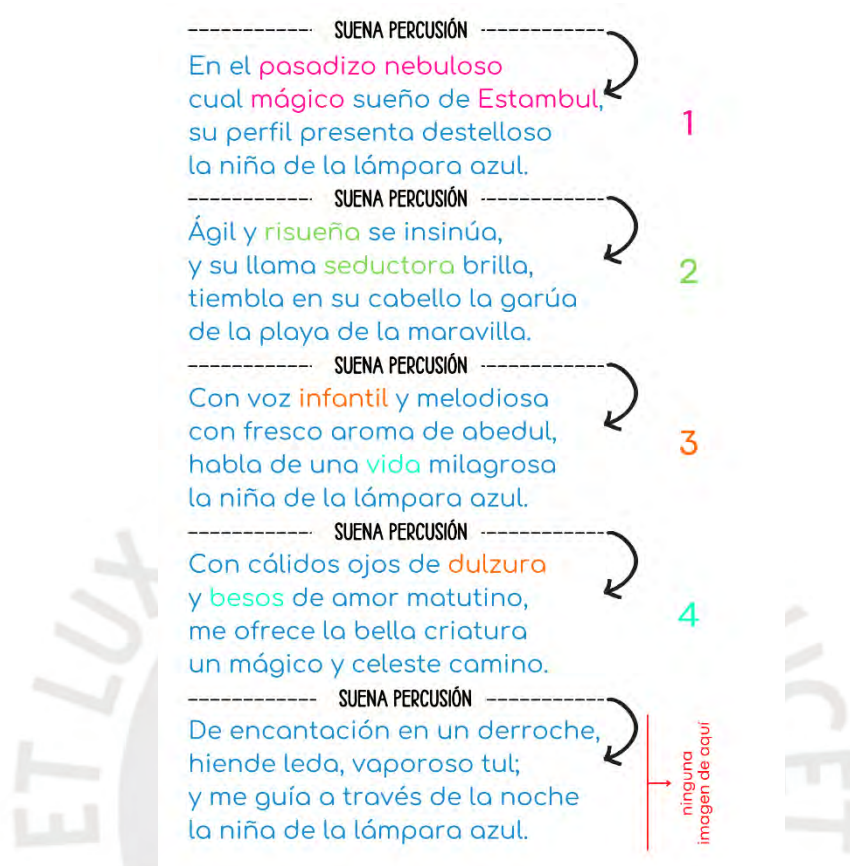
Así damos inicio a nuestro último momento, retomando el ritmo alcanzado en la tercera sesión del laboratorio. Mi propuesta era incorporar el ritmo en vivo dentro de las transiciones entre imágenes, pero esto pronto resultaría repetitivo y pondría en riesgo la fluidez de la secuencia. Por ello, las imágenes se agruparon según la estrofa en la que aparecían, dejando el ritmo como un puente entre cada una de ellas. Teniendo un total de cuatro estrofas

seleccionadas, la distribución quedó de la siguiente manera: cuatro imágenes en la primera, dos en la segunda, dos en la tercera y dos en la cuarta.



Figura 5

Dinámica percusión-secuencia



En la figura anterior se puede observar la estructura de la dinámica percusión-secuencia. En otras palabras, el plan era que el sonido fuera ejecutado por mí y luego esta partitura sonora se viera reflejada en la secuencia física correspondiente, y así sucesivamente. Para ello me senté a recordar la partitura registrada en audio, que posteriormente fue introducida en la secuencia física trabajada. Cabe mencionar que había variaciones en esta partitura rítmica, es decir, si bien eran sistemas<sup>6</sup> que sonaban parecido, no eran iguales.

<sup>6</sup> En esta investigación se entiende “sistemas” como el fragmento de la partitura que representa una estrofa. Es decir, este es el equivalente a estrofas, pero desde un ámbito musical.

**Figura 6**

*Nuevos objetos*



Como muestran las imágenes, me encuentro rodeada de telas y papeles, donde se encontraban las palabras a utilizar. Decidimos implementar los papeles porque pensamos que sería útil para que el espectador entendiera la imagen a abordar, estas estaban repartidas por el suelo dejando la posibilidad de usarlas como de ignorarlas. Sin embargo, en la práctica no funcionó. Más que una ayuda, fue un obstáculo grande porque había demasiados elementos en el suelo que limitaban mi posibilidad de traslados limpios. Entonces, en la misma línea de querer ayudar al espectador a diferenciar las imágenes, nos apoyamos en las telas y le asignamos una imagen a cada una de ellas, quedándonos con diez telas en el escenario. Asimismo, llevamos opciones de faldas largas, escogí la falda que más se acercaba a tener un color entero como se muestra en las fotos, pero me quedaba grande y se me empezó a caer. Aquí aprendimos a probar cosas nuevas de a poquitos porque lo que pasó en esta sesión fue que agregamos demasiadas cosas al mismo tiempo: el ritmo del poema, los objetos (faldas y papeles alrededor del espacio),

la falda larga y, además, las sillas que delimitaban el espacio en forma circular reduciendo el espacio por primera vez.

Se tomó la decisión de las sillas del público en formato circular para generar cercanía con el público, quería hacerlos parte de este momento, parte de la creación y con ello, parte del juego. Honestamente, este fue uno de los pocos aciertos de esta sesión, el otro acierto fue el *body* que tenía puesto. Como mencionaba más arriba, quería un vestuario pegado al cuerpo para que ningún movimiento pasara desapercibido y así también me exigía precisión al momento de realizar la secuencia. Se intentó agregar una falda larga por el vuelo y volumen que esta podía sumar al movimiento, pero en medio de la exploración me la quité.

Nini y yo coincidimos que esa fue la mejor decisión porque, como consecuencia de esto me quedé solo con el *body*, esta prenda monocroma de una sola pieza ceñida a mi cuerpo permitió atender a la precisión de las imágenes y del movimiento. Entonces decidí que ese sería mi vestuario, un *body* de color piel para no cargar el cuerpo con información adicional y que prime la naturaleza de este. Haciendo énfasis en la expresión del cuerpo como fuente principal de información.

### **Figura 7**

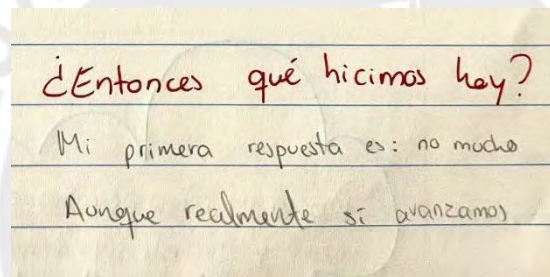
*Un cuerpo sin añadidos*



Retomando con el ritmo el poema, la idea planteada de utilizar la percusión entre estrofas, no funcionó, fue lo contrario, hacía que el ritmo se cayera porque generaba una pausa que cortaba la fluidez de la secuencia por lo que esta se dilataba (yo lo sentí y Nini también). Entonces “entramos en pánico” y pensamos en formas de traducir el poema. Entre preguntas y dudas, Nini me dijo “pero yo veo cómo se traduce en tu movimiento durante la secuencia” a lo que concluimos que este poema, al conocerlo desde hace muchos años, mi cuerpo ya se lo había apropiado. ¿Cómo podríamos mostrárselo al público? Pregunta que nos acompañará todo el camino restante, y que responderemos más adelante.

### Figura 8

*¿Qué hicimos hoy?: sesión del 23 de septiembre*



Este último momento estuvo rodeado de muchos problemas personales, considero importante mencionarlo porque en las obras de arte conoces un poco de la historia/experiencia/oscuridad y luz de la artista. En esta sesión se cambiaron los planes y ocurrió lo que ya me habían advertido Pachi y Mirella sobre el proceso de creación: no siempre las cosas saldrán como quieras, no siempre podrás avanzar y eso también es parte del proceso. En la sesión del 23 de septiembre -como está señalado en la figura con el mismo nombre- me sentí muy poco productiva porque seguíamos sin encontrar respuesta a la pregunta sobre el ritmo. No obstante, para esta sesión yo había llevado una agenda que cumplió el rol de mi diario durante un momento difícil de mi secundaria.

En base a los comentarios de Nini y Jair, en esta sesión descubrimos la historia a contar, mejor dicho, aterrizamos la historia que las imágenes estaban trazando desde un punto de vista externo. Ellos comentaban sobre este personaje que se transformaba a lo largo de la pieza, pero ambos mencionaban este quiebre entre “infantil” y “seductora”, siendo estas dos etapas clave en la pieza. Sus comentarios me remitieron a mi historia personal porque me sentí representada cuando hablaban de este “punto de quiebre”, dos personajes que no son ajenos entre sí al momento de hablar sobre mi crecimiento, y quizá no solo el mío.

**Figura 9**

*Diario: te presento a Vane*



Esta historia hablaba de las etapas del crecimiento de una pequeña niña que se convertía en mujer y para esto nos apoyamos de esta agenda, símbolo importante cargado de historias de mi infancia. Como un cofre, de esta agenda cayeron varios recuerdos, experiencias, anécdotas entre buenas y malas, con los que le presenté a mi observadora dos personajes en mi vida “Vane” y “Miau”. Traje al laboratorio estas dos facetas para fortalecer las imágenes “infantil” y “seductora” que considero son estos dos opuestos que a la vez están conectados entre sí. Me apropié de esta historia que nació de las imágenes e implementamos la agenda como símbolo de la niñez y de los

recuerdos del pasado. Además, posicionamos en el espacio estos dos elementos simbólicos de las etapas mencionadas: el diario y los *heels*.

**Figura 10**

*¿Polos opuestos?*



Como podemos ver en la figura anterior, se utilizaron estos dos elementos para marcar dos facetas que parecen opuestas, pero que realmente no se terminan de separar a lo largo de nuestro crecimiento. De hecho, a consecuencia de explorar las imágenes de la secuencia con un personaje ya definido, encontramos otras dos facetas que surgieron de “risueña” y “dulzura”. Es así como encontré un puente entre “infantil” y “seductora”, entre las facetas de niña y adulta había una etapa que apareció con “risueña”, este momento de transición conocido como adolescencia. Para posteriormente terminar con una versión más madura que surgió con “dulzura”, este personaje maternal que abraza todas las otras versiones de lo que ella alguna vez fue y que aún sigue descubriendo.

**Figura 11**

*Yo te abrazo, yo te cuido pequeña yo*



*Nota:* “Dulzura” abrazando a “infantil”, la adulta abrazando su niñez.

Hasta aquí ya teníamos un personaje con características específicas, una historia determinada por la secuencia de imágenes, vestuario definido, telas con imágenes designadas, objetos simbólicos de dos etapas claves y lo que nos faltaba era encontrar la forma de demostrar el ritmo del poema durante la secuencia. Cabe recordar que el ritmo estuvo presente en mi mente y cuerpo durante toda la secuencia, pero el objetivo era que pudiese ser percibido por un tercero, entonces seguimos buscando.

Sin presionarnos y quedarnos estancadas en el ritmo, seguimos puliendo los movimientos de cada imagen con su respectiva tela -o telas- buscando el contraste y el juego durante la secuencia. Para cada imagen yo tenía en mente una pregunta que potenciara mi movimiento o cuestionara el origen de este. Se tomaron las siguientes decisiones:

- El personaje está en su cuarto, sobre su cama, representado por dos telas que no representan ninguna imagen
- Tres imágenes utilizaban todas las telas (pasadizo, nebuloso y vida)

- Tres imágenes necesitaban de dos telas (Estambul, seductora e infantil)
- Cuatro imágenes se representaban solo con una tela (mágico, risueña, dulzura y besos)

**Figura 13**

*Sobre la cama, bajo la frazada*



*Nota: ¿Por qué sales de la cama?*

Esta historia empezaba con este personaje echado en el suelo, específicamente sobre una tela color entero que simulaba su cama y se cubría con otra tela como si fuera esa manta protectora que tienen algunos niños, con la cual se sienten seguros. En este primer momento empieza a sonar una percusión por los golpes que hago contra el piso para que suene y de repente este cuerpo oculto, esta niña, sale de su lugar seguro asustada y observa a su alrededor. Con la manta cubriendo su espalda ve el resto de las telas y decide tenderlas formando un círculo, no sin antes tender su cama. Recorre con la mirada todas las telas, las reconoce y piensa por dónde le gustaría empezar. Entonces, en una actitud de juego y curiosidad, se acerca a la primera tela.

**Figura 12**

*Pasadizo*

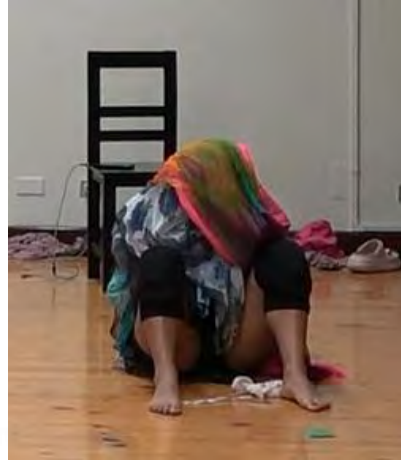


*Nota:* ¿Cómo se diferencian las telas entre sí y cuál es su relación contigo?

La niña repite el proceso que realizó al tender su cama, agarra las telas y la coloca en forma circular con una intención despreocupada pero curiosa. Una vez tendidas las telas, las recorre por encima caminando cuidadosamente y se echa con su manta para completar el círculo. Descansa en esta imagen y después de un momento, se muestra algo inquieta y empieza a moverse. Levanta la mirada para tantear el terreno y observa que delante de ella, a una muy corta distancia, se encuentra una tela que le causa curiosidad. Coloca sus manos sobre ella y la empieza a jalar hacia ella y se la pone encima.

### Figura 13

*Nebuloso*

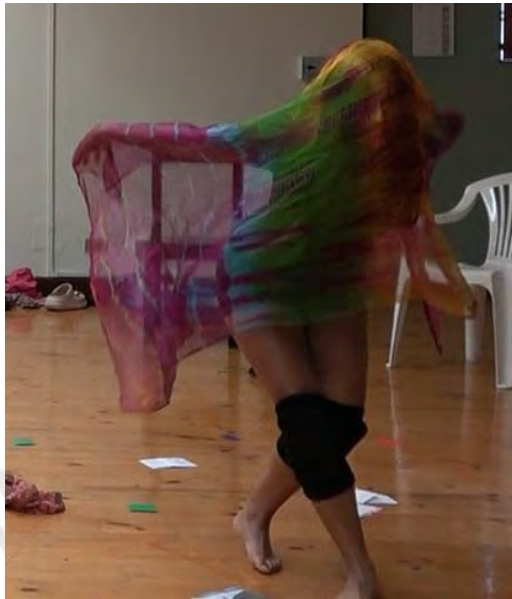


*Nota:* ¿Hacia dónde vas y cómo llegas?

La niña curiosa repite este proceso y se va poniendo las telas encima a medida que va gateando por el círculo, de una en una. Empieza lento, tranquila y serena mientras tararea, mientras más avanza en el camino de telas, la velocidad empieza a aumentar y también la urgencia. Estas telas le dificultan la vista y la respiración por la cantidad de capas que tiene encima, entonces la niña empieza a tambalear mientras sigue avanzando. Habiendo aguantado todo el camino, el peso le gana hasta que cae. Esto ya no le parece divertido e intenta desesperadamente quitarse todas estas capas. Logra quitarse algunas al sacudirse, pero no es suficiente, el movimiento se vuelve más grande y brusco, ella quiere que las telas la suelten. Esta lucha es una batalla que momento tras momento se vuelve más difícil, pero no se rinde. Finalmente, termina cuando con sus brazos lleva las telas hacia atrás y finalmente vuelve a respirar tranquila y recupera la visión del panorama.

**Figura 14**

*Mágico*

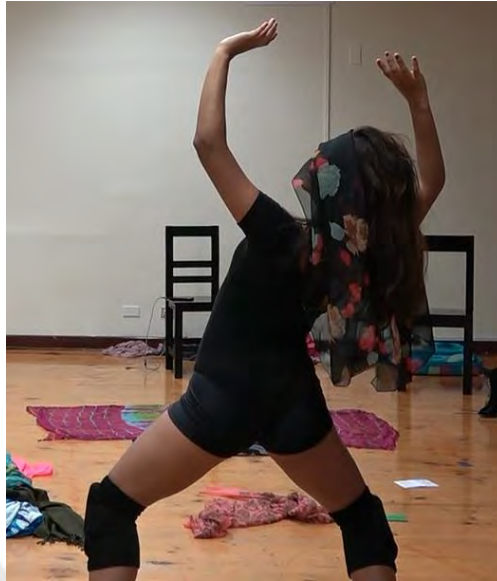


*Nota:* ¿La magia es ajena a ti o la llevas dentro?

Con todas las telas en el suelo, la niña decide escoger la que más llama su atención y la sorpresa es la magia que esta porta y aporta. Primero parece ser una alfombra mágica y siente que vuela. Después de dar un paseo sobre esta, busca otras formas de encontrar su magia. Es así como la tela ya no es ajena a ella, sino su magia ahora es parte de ella, de hecho, la transforma en una criatura mágica. Se convierte en hada y como tal -tomando de referente a Tinkerbell- sus movimientos son ligeros, rápidos y ondulantes. Esta magia es atribuida a la tela y gracias a ella el cuerpo de la niña se modifica, pero luego se juega con la magia partiendo desde el interior de ella, cambiando así la agencia de la tela por momentos. La tela ya no guía el movimiento, sino que lo complementa. La magia ahora viene de ella, ya no la cubre, se descubre como ser que tiene el poder de hacer lo que sus personajes de dibujos pueden y como todo juego, este termina y prueba jugar con otra.

**Figura 15**

*Estambul*



*Nota:* ¿Estambul es solo lo elegante y estructurado o hay algo más allá?

Se decide por agarrar dos telas esta vez, una de ellas tiene esta elegancia estructural como el palacio que aparece en Aladdin; la otra, le transmite un misterio ondulante de oriente que ella asocia con Jazmín, personaje de la misma película.

#### **Figura 16**

*Jazmín y su palacio*



Descubre que estas telas no se quieren, sus energías se repelen, entonces ella percibe una tensión que la fastidia, pero en la inocencia de una niña, intenta juntarlas. Las telas van y vienen entre sí, y en el cuerpo de la niña se refleja una lucha entre energías opuestas que empieza a ser un problema porque impide el juego amistoso y la diversión que hasta el momento ella aún tenía. Es cuando se fastidia y las quiere juntar, esta vez no en ámbito de que se lleven bien, sino en una sensación de mamá que quiere que los hermanos se lleven bien. Se cansa de ver sus

peleas y las junta como puede, las aleja de su cuerpo y las lleva hacia alguna silla para dejarlas lo más lejos que pueda. Precavidamente se aleja, observando que no vuelvan a pelarse, cuando las ve tranquilas, busca otra tela para jugar. Camina cerca del montón de telas y hay una que cuando la agarra le provoca una risa que le divierte e intriga.

**Figura 17**

*Risueña*



*Nota:* ¿Cómo reacciona esta pequeña a las cosquillas?

Encuentra una tela que la hace reír y juega con ella. Corriendo y riendo recorre todo el espacio, las cosquillas que siente al tocar la tela hace que la lance y la atrape, la quiere alejar, pero a la vez se divierte. Hasta que, en cierto momento, las cosquillas la hacen llegar al piso y se tornan molestas. En vez de solo dejarla esta vez, ella piensa que alguien más se podría divertir con esta tela, entonces se la muestra a la gente alrededor, los provoca como una niña que piensa “yo la tengo y tú no-o”. Juega a “dársela” pero realmente solo la lanza y regresa para divertirse con la gente, hasta que se cansa y la deja a los pies de quien ella cree que necesita divertirse y reír un rato. Más emocionada va a buscar su siguiente travesía, pero esta vez lo primero que llama su atención son los zapatos sin dueño que se encuentran cerca de las sillas. Pregunta si es de alguien, pero no recibe respuesta, por lo que se los prueba y con los zapatos bien puestos, su

mirada cambia, el panorama se ve diferente. Ya no es un mundo donde jugar, sino, jugar con el mundo.

### Figura 18

*Seductora*



*Nota:* ¿Quién tiene el control de la situación?

Se para y hace vibrar el suelo a cada paso que da buscando algo que complemente su nuevo estilo. Encuentra su accesorio y lo utiliza para atraer a “su presa”. Ya no busca jugar solo con los objetos, ahora quiere jugar con las personas que la miran. Busca las miradas para convertirse en el centro de atención y recorre todo el espacio para asegurarse de ello. El accesorio se convierte en vestuario, ahora tiene un vestido y busca un nuevo accesorio. Ella quiere tener las miradas, la atención y con ello, el poder. Entre miradas coquetas y movimientos sensuales, quiere intimidar a quienes la miren, incomodarlos con movimientos más explícitos para probar cuánto control tiene sobre sus espectadores. Pero mientras ella juega con su público, se da cuenta que algo la llama, algo parece llamar su atención, entonces deja de lado el “espectáculo” anterior y va hacia una libreta. Se le hace familiar y al abrirla se da cuenta que es suya, con sus recuerdos, sus dramas, sus preguntas y preocupaciones. Es una parte de ella que en algún momento solo se durmió, entonces busca retomarla, al menos solo por un momento. Es así como vuelve a jugar con y para ella.

**Figura 19**

*Infantil*



*Nota:* ¿Qué se siente diferente?

Busca una tela que utilizaba de vincha, se la pone y va en búsqueda de su compañera de juegos. Encuentra la tela y la utiliza como solía hacerlo, la coloca de capa y se convierte en superhéroe, atraviesa las calles de la ciudad y salta todos los obstáculos que encuentra. Entre giros, saltos y risas, acomoda lo que encuentra para seguir jugando. Pero en este proceso escucha algo raro, un sonido que no sabe de dónde viene. Presta atención y observa que nadie la esté molestando, pero se da cuenta que el ruido viene de abajo, son sus zapatos. Busca las posibilidades de juego que estos le brinden y mientras juega con el sonido al chocarlos contra el suelo, descubre que puede saltar, por lo que se va corriendo hacia las telas y arma un juego para saltar. Juega “mundo”, llega al otro lado y corre de alegría, entonces terminó la hora de jugar, ella lo sabe así que regresa estas telas a su lugar, coloca la vincha alrededor de la libreta y en el camino se encuentra con una tela nueva, una que antes no había notado.

**Figura 20**

*Dulzura*



*Nota:* ¿Qué necesitas, amor?

Se pone esta nueva tela, ella la acaricia, observa todas las demás telas y las empieza a recoger mientras las arrulla para relajarlas. Abraza a todas las telas y para que puedan descansar mientras las pasea y mece por el espacio mientras, como una mamá, les canta:

Arrurrú mi niña,  
arrurrú mi sol,  
Arrurrú pedazo de mi corazón.

Se sienta para finalmente dejarlas en donde puedan dormir lado a lado mientras las cuida como un bebé, como su bebé. Ella escoge cuidar estas telas y como si todas estas fueran piezas del rompecabezas, juntas completan a una pequeña niña asustada que ella está decidida a proteger. Las cubre con la última tela que encuentra y se echa a su lado.

## Figura 21

### *Besos*

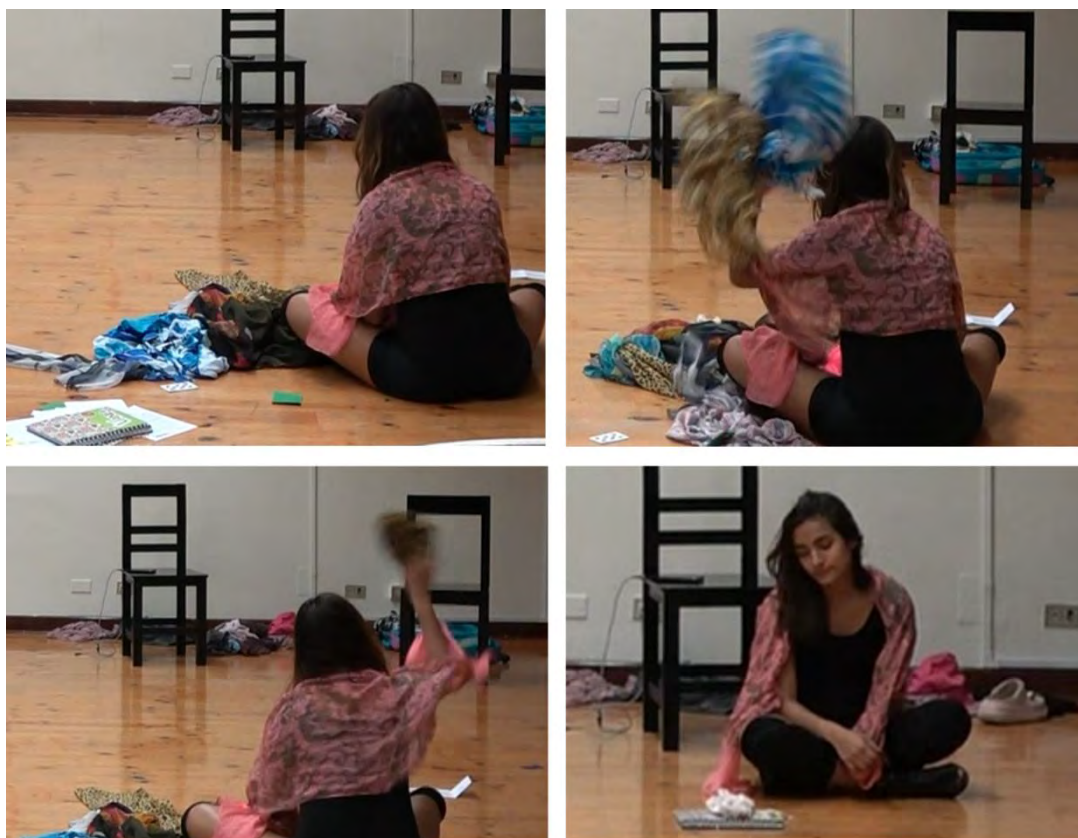


*Nota:* ¿Solo se besa con los labios?

Estando lado a lado, ella solo quiere quedarse ahí y expresar su amor de la forma física más linda que conoce, mediante besos. No está segura de quién es esta figura, pero es alguien que ella ama, entonces con todo el amor que le tiene, le llena de besos por todos lados. Se pone encima, al lado, al otro lado, no deja de mirarlo porque quiere que este momento sea eterno y con cada beso que le da le dice que su amor será por siempre. Cierra los ojos un rato para descansar con su amor, pero al abrirlos algo cambia. Este ser desaparece y solo se pregunta qué fue lo que pasó, se desespera y saca la tela de encima para dejar ver todas las telas que conforman la silueta. Las mueve y busca a dónde se puede haber ido, pero es en vano.

**Figura 22**

*Vida*



*Nota:* ¿Cómo está la vida en este momento?

Mueve todas las telas, una y otra vez, y al responder esa pregunta en su cabeza, solo quiere lanzarlas y grita mientras lo hace. Está cansada, harta, molesta, se encuentra en una situación de la que está cansada y solo quiere alejar todo de ella. Una vez que las telas están lejos, ella se va hacia su libreta, mira las telas de lejos, mira su libreta y da un último suspiro, por un momento pequeño consigue paz. Siendo este el cierre de la secuencia.

Una vez que salió esta canción de cuna en la imagen de dulzura, no dejé de pensar en la idea de convertir el poema en una canción de cuna. Es así como el 26 de septiembre, después de estar jugando con el poema para convertirlo en una canción de cuna, logré crearle una tonada que me convenciera utilizando el ritmo que habíamos encontrado muchas sesiones atrás. Utilizando el patrón rítmico con la tonada recién creada, conseguimos una versión melódica de

*La niña de la lámpara azul.* Es así como agregamos -en parte- el ritmo del poema en toda la secuencia, con una melodía que iniciaba, acompañaba y cerraba la pieza.

Siguiendo este camino del ritmo decidimos complementarlo utilizando audios del poema recitado por diferentes personas. Así como en la música encontramos diferentes versiones de una misma pieza que varían según quien la interprete, en la poesía sucede algo similar, el producto sonoro de un poema varía según la persona que lo esté recitando. Por ello, en este momento del proceso utilizamos audios del poema recitado por diferentes personas, incluida yo misma; esto con la finalidad de observar cómo una misma rutina de movimiento podía transformarse en respuesta a las diferentes interpretaciones del poema dichas por distintas personas.

El resultado de esto no fue tan satisfactorio como esperábamos, pues resultó que la pieza duraba más de treinta minutos y cada audio no pasaba del minuto. lo que quiere decir que cada audio solo abarcaba una parte de toda la pieza. Fueron diez personas diferentes, contando Nini y yo, un total aproximado de once minutos de audio, sumándole un *mix* de pequeños momentos de cada audio enviado. Entonces, nuestra idea de probar toda la secuencia con cada audio, e incluso con todos los audios, no funcionó por la diferencia de duración entre ambos. Pero en este intento de hacerlos calzar, noté que el *mix* de los audios me funcionaba para varios momentos de incertidumbre y caos durante la secuencia. Incluso la diferencia notoria de volúmenes entre estos audios contribuía en la urgencia del movimiento y sumaba a la interpretación de la historia, además de demostrar el ritmo del poema “en acción”.

Es así como se implementó acompañamiento sonoro a la secuencia, teníamos los audios y la melodía cantada en vivo, sin mencionar los ruidos que yo hacía durante la secuencia como el tarareo de canciones que me inspiraba la imagen (ejemplo: canción de Batman en la imagen “infantil”). Sin embargo, en una visita de Pachi, mi asesora, ella me sugirió dos cosas: la primera era reducir la secuencia, y la segunda, agregarle música para sostener la narrativa de las

situaciones que estoy planteando. Esta adición sonora permite crear atmósferas particulares que enfatizan las características de cada momento. Considero que ello no solo ayudó al público a comprender el desarrollo de la pieza, sino también a mí como intérprete me permitió ser concisa en la información que voy otorgando en cada momento de mi obra, teniendo como resultado una creación sintetizada, concreta y significativa, bajo mi punto de vista.

Sobre la secuencia, Pachi sugirió que el cierre fuera el momento de arrullo donde cantaba la canción de cuna y que con ello saliera de escena. Esto implicaba quitar dos palabras, decisión que tomamos porque este laboratorio no tenía un mínimo de imágenes y preferimos que se viera limpio, entonces aplicamos la frase “Aférrate con fuerza y suelta con ligereza”. Entonces nos quedamos con: Estambul, pasadizo, nebuloso, mágico, risueña, seductora, infantil, dulzura.

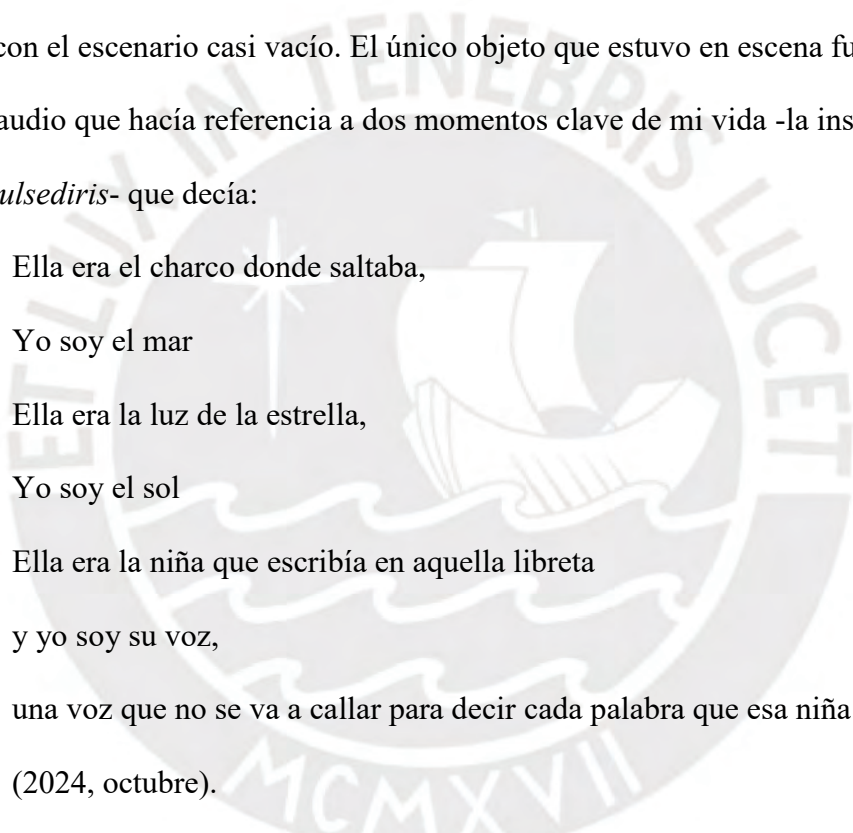
Mientras que, sobre la música, volvimos a entrar en pánico, porque algo que sabíamos que no iba a pasar era agregar música por dos razones:

1. No hay dinero para pagar derechos
2. Es una creación tan personal, que, si hay alguna canción, tendría que ser realizada por mi

Entonces, después de pensarlo, coincidí con Pachi sobre agregar un acompañamiento sonoro que cubriera mayor parte de la pieza de la que cubría en ese momento. Sin embargo, me mantuve firme en no buscar canciones y en lugar de eso grabé audios de sonidos que me rodearan: lamidas de mi perrita y el sonido de sus uñas al caminar, llaves, risas, motores de carros, la brisa, hojas de árboles moviéndose, canciones que yo tarareaba de mi infancia, maullidos míos, etc. Además, a esto le agregué la melodía de la canción de cuna en piano ejecutado por mí y algunos acordes aparte con los que jugaba en el piano, todo ello en el intento de conseguir una sonoridad auténtica y personal que representara la historia de la secuencia.

Logramos sintetizar esta pieza, teniendo como resultado una creación de 20 minutos, donde se jugaba con la música, el silencio y los sonidos. Quiero resaltar la importancia de los silencios en esta performance, con silencios me refiero a la falta de acompañamiento sonoro pregrabado, porque permitían que se escucharan los sonidos en vivo y las melodías que mi voz compartía, como se aprecia a lo largo de la pieza (ver anexo 1).

Al ser esta una historia que habla sobre las etapas del crecimiento en la vida, inspirado en mi vida, quería que lo último que sucediera en escena fuera la reproducción de un audio de presentación con el escenario casi vacío. El único objeto que estuvo en escena fue la libreta y se reprodujo un audio que hacía referencia a dos momentos clave de mi vida -la inspiración de donde nace *Dulsediris*- que decía:

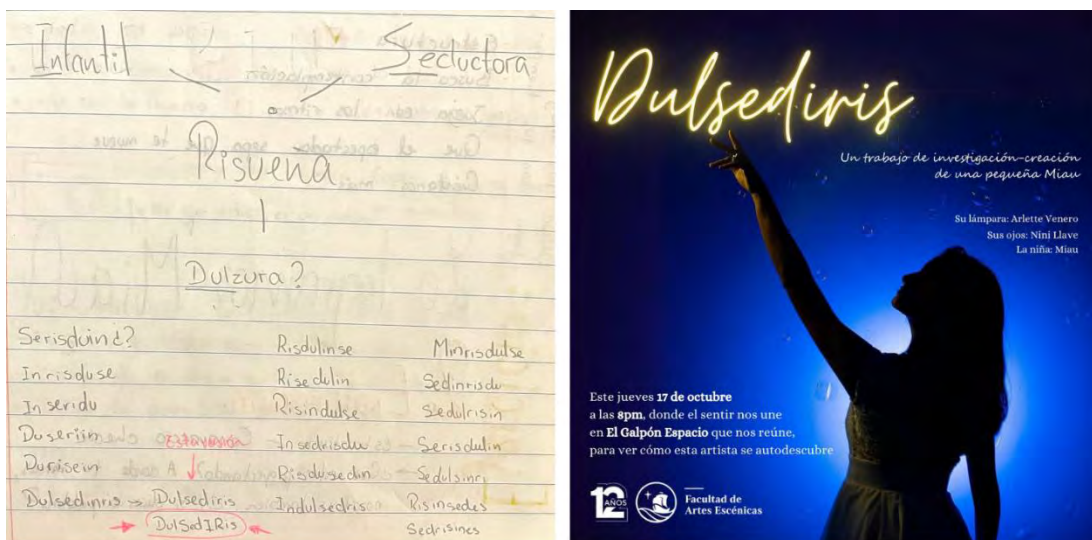


Ella era el charco donde saltaba,  
Yo soy el mar  
Ella era la luz de la estrella,  
Yo soy el sol  
Ella era la niña que escribía en aquella libreta  
y yo soy su voz,  
una voz que no se va a callar para decir cada palabra que esa niña escribió.  
(2024, octubre).

*Dulsediris* es el nombre de esta pieza resultado de mi laboratorio de creación a la que asistieron personas cercanas a mí. El nombre surgió de un juego de palabras entre los que considero fueron los ejes de este personaje: Dulzura, seductora, infantil y risueña.

Figura 23

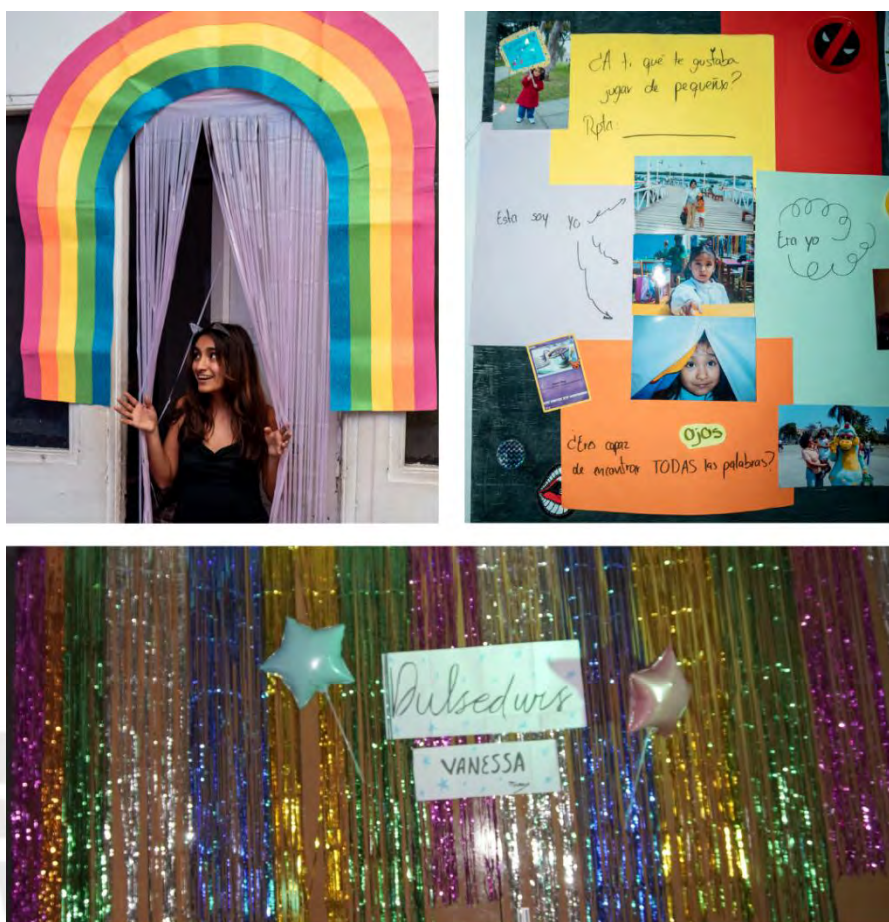
*Dulsediris, del cuaderno al afiche.*



El nombre busca reflejar en todo sentido la esencia de la pieza, por ello, es una creación jugando con las sílabas de estas palabras que son los pilares del origen de esta historia (a excepción de una de ellas). Me encanta lo abstracto porque permite que cada uno vea lo que necesita ver, lo que necesita reflexionar, lo que busca sentir. Es así como esta pieza se concretó y se realizó en “El Galpón Espacio” el 17 de octubre del 2024. Si bien surgieron bastantes ideas para ambientar el espacio (como colocar un video de presentación o de los ensayos en la sala previa al lugar de la función), por cuestiones de tiempo optamos por convertirlo en un cuarto de esta pequeña niña.

**Figura 24**

*Arcoiris, flores y muchos colores*



### **3.3.1. Reflexión**

Es así como conseguimos crear una pieza utilizando herramientas del teatro y la danza que tuvo como detonante artístico un texto no teatral. Mediante el juego, los impulsos, los referentes visuales y las imágenes conseguimos hilar una historia sostenida por el ritmo del poema *La niña de la lámpara azul* de José María Eguren. Asimismo, rescatar la escucha hacia el cuerpo y lo que atraviesa por él, al ser una pieza tan personal era importante no solo escuchar el ritmo del poema, sino también del propio cuerpo y los cambios que sufría este a través de las imágenes.

## Capítulo 4. “Habla de una vida milagrosa la niña de la lámpara azul”: análisis de los resultados

Para la elaboración del laboratorio tuvimos en cuenta tres preguntas: ¿Cómo recrear corporalmente las imágenes del poema *La niña de la lámpara azul* con la *máscara neutra* de Jacques Lecoq? ¿De qué manera el cuestionamiento sobre las imágenes recreadas colabora con la construcción de la narrativa de la historia? y ¿Cómo traducir el ritmo del poema en la construcción de movimientos y en las transiciones entre imágenes?

### 4.1. ¿Cómo recrear corporalmente las imágenes del poema *La niña de la lámpara azul* con la *máscara neutra* de Jacques Lecoq?

En una investigación como esta, donde la atención estaba focalizada en la expresión corporal, considero que lo más importante fue seguir los impulsos -la primera reacción del cuerpo de forma instantánea frente a un estímulo, circunstancia o situación- pues esta es la forma, en mi opinión, más “pura” en la que el cuerpo se manifiesta, como mencioné en el marco conceptual. Es la *máscara neutra* la que permitió a mi cuerpo dejarse influenciar por estos impulsos de forma natural, es decir, sin agregados que denotaran “virtuosismo”, lo que, en mi experiencia, suele pasar cuando se involucra la mente. En un afán por no perder al cuerpo como principal vehículo de creación, es que utilizamos los ejercicios mencionados. Dichos ejercicios mostraron como resultado la apertura y disposición del cuerpo al momento de recrear las imágenes del poema, al igual que durante todo el laboratorio en general.

Lecoq afirma el impacto que tiene la presente herramienta sobre el actor:

La máscara neutra acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda. Lo sitúa en un espacio de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez (Lecoq et al., 2003, p. 62).

Asimismo, el maestro de actuación propone la máscara neutra como una herramienta que conduce al “estado de equilibrio, de economía de movimientos” (Lecoq et al., 2003, p. 63). Sostiene que este equilibrio es importante porque así el actor podrá encontrar el camino hacia el desequilibrio en situaciones de conflicto durante su actuación, y en este laboratorio se vio reflejado en el control sobre las pausas. En mis años en la carrera he escuchado mucho de otros compañeros sobre la dificultad que existe en las pausas, sostener un movimiento, una posición, una situación en un momento de “stop” ha sido de los mayores retos de mis compañeros de la carrera. Esta dificultad surge, desde mi propia experiencia, cuando nos dejamos llevar por nuestro pensamiento y el cuerpo pasa de ser un motor a ser solo un medio.

No obstante, aquí hemos trabajado con “la economía del movimiento” que menciona Lecoq y este trabajo corporal manifestó resultados en el control de las pausas que mostró mi cuerpo durante las exploraciones y luego en la pieza.

Este resultado surgió a partir de ejercicios de reconocimiento del cuerpo y sus posibilidades hasta llegar propiamente a la máscara neutra. Como mencionamos en el capítulo anterior, utilizamos “los siete estados de tensión”, “la identificación con la naturaleza” y “el despertar de la máscara neutra”. Cabe mencionar que estos ejercicios son tomados del trabajo de Lecoq, pero no en el orden que él aplica, sino en el orden que consideramos Nini y yo que nos ayudarían en esta búsqueda por convertir a la expresión corporal de mi cuerpo como eje principal de la narración.

Retomando los impulsos como el mecanismo del cuerpo para manifestarse y expresarse, mencionaré aquí algunos ejemplos, consecuencia de los ejercicios ya mencionados, que sostienen este hallazgo.

Del primer ejercicio, *los siete estados de tensión*, recogimos los contrastes que consigue el cuerpo cuando es sometido a situaciones diferentes en un lapso de tiempo reducido y que, debido a este último punto, el cuerpo actúa antes que la mente, ganando mayor libertad de

movimiento. Una prueba de ello fue el momento en el que me subí sobre una estructura que había construido cargando una silla por encima de mis hombros. Menciono ello porque para mí representaba una situación de riesgo muy grande, ya que años atrás me caí de uno de esos cubos y perdí por un momento la capacidad de respirar por el impacto del golpe.

**Figura 25**

*Mente off*



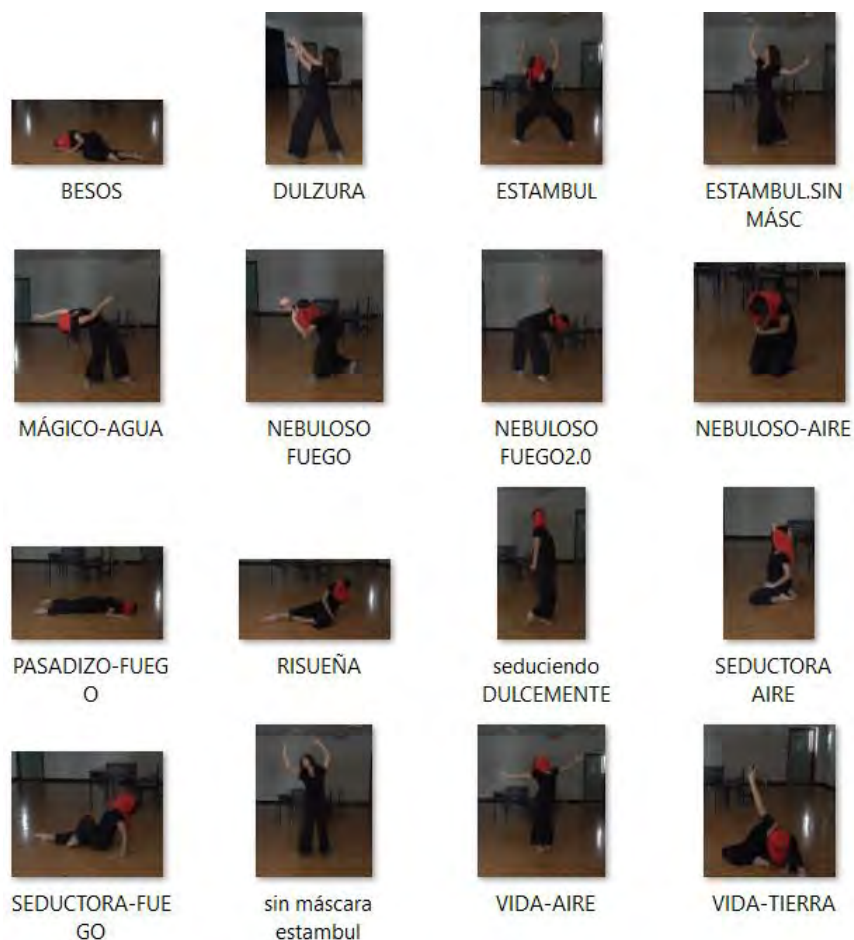
En el segundo ejercicio, donde utilizamos los elementos de la naturaleza, conectamos con las calidades del movimiento mediante las imágenes, nuevamente siguiendo los impulsos. Este ejercicio por ejemplo es parte del trabajo con la máscara neutra donde se trata de “jugar a identificarse” y cuyo objetivo es “(...) ampliar el campo de sus referencias y sentir todos los matices que existen entre una materia y otra, e incluso en el interior mismo de una materia” (Lecoq et al., 2003, p. 71). Es aquí donde recreamos por primera vez las imágenes que surgieron de las palabras seleccionadas del poema. Encontramos que, al plasmarlas en el cuerpo, estas se modificaban según el elemento que se les atribuya, ya que los “esfuerzos Laban” de los elementos eran distintos y, por ende, la imagen inicial se iba moldeando a los matices del

elemento. Es importante mencionar que, en este ejercicio, se realizó dos veces, la primera con el rostro descubierto y, para la segunda, se utilizó una tela que cubriera el rostro simulando la máscara para buscar neutralizar el rostro. De aquí recogimos el primer esbozo de las imágenes, teniendo como resultado un repertorio de 16 imágenes, entre las que surgieron con “máscara” y las que surgieron sin, esta fue la base inicial de la creación.



**Figura 26**

*Primer repertorio de imágenes*



El último ejercicio que realizamos fue *El Despertar de la máscara*, para esto se utilizó la máscara que José Arévalo me recomendó. Este ejercicio empieza desde “el estado de reposo”, echados en el piso, e implica el despertar “por primera vez”, observar cada cosa como si fuera la primera vez (Lecoq et al., 2003, p. 65). La máscara despierta por primera vez y realiza un reconocimiento del espacio. En el taller de máscaras de José Arévalo -donde estuve como invitada observando y participando- cuando realizaron este ejercicio, él explicaba que es aquí donde se pueden ver las tendencias del actor. Lecoq (2003) menciona: “Algunos alumnos tienden a mover primero sus manos, sus pies, a descubrir su propio cuerpo, mientras un fenómeno extraordinario se presenta ante ellos: ¡el Espacio!” (p. 65). Nosotras utilizamos este

ejercicio para identificar las tendencias de mi cuerpo antes de realizar la secuencia con las imágenes finales. Notamos en este ejercicio que tenía una “resistencia respiratoria” aparente, es decir, me mantenía en calma, mi respiración entra tranquila, y lo considero importante mencionar porque es justo la neutralidad de la que habla Lecoq, este equilibrio de una relajación activa. En la clase donde José realizó este ejercicio, uno de sus estudiantes mostró una respiración que denotaba desesperación, según lo que comentábamos en dicha clase, a lo que analizamos como grupo que la neutralidad se perdía porque ya existía una emoción de por medio.

Después de este reconocimiento, realicé la secuencia con la máscara, teniendo como hallazgo la precisión direccional de cada parte del cuerpo debido a la conciencia del espacio y de los matices en el movimiento dentro de las transiciones entre imágenes. Para observar el resultado del trabajo de la máscara en mi cuerpo, procedí a realizar la secuencia por última vez sin la máscara. "Es raro ver el rostro como algo separado del cuerpo, no porque esté separado, sino por la costumbre que tenemos de que siempre esté acorde con el resto del cuerpo y verlo en neutro es chévere porque permite enfocar la atención en el cuerpo" (Nini, 2024, 17 de septiembre, comunicación personal). Aquí se reveló la neutralidad de mi rostro y un crecimiento de la amplitud de mi movimiento, a comparación de la primera exploración que se tuvo de las imágenes al empezar el laboratorio.

“Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor” (Lecoq et al., 2003, p. 63). Nos servimos de esta herramienta buscando la neutralidad y el equilibrio para permitir al cuerpo seguir sus impulsos y “crecer”, que es justo lo que obtuvimos. Consciente o inconscientemente esta atención que Nini tuvo como observadora, también la tuve yo al ejecutar la secuencia sin la máscara, lo que nos abrió el camino para la siguiente etapa.

Es así como puedo afirmar, desde mi experiencia en el laboratorio, que los impulsos del cuerpo han sido la esencia de las exploraciones y pieza final, desde la selección de imágenes, la

traducción de estas en el cuerpo, hasta la exposición a situaciones o acciones que surgieron solo al “apagar la mente” y focalizarnos en el cuerpo. La selección de estos ejercicios fue clave para permitirle a mi cuerpo reaccionar frente a los estímulos externos. Considero que esto no hubiera sido posible sin este “equilibrio” que habla Lecoq, esta calma que brinda la *máscara neutra* es la que permite al cuerpo despertar y guiar el movimiento, teniendo siempre presente los contrastes, las direcciones, la respiración, la precisión y la consciencia del espacio.

#### **4.2. ¿De qué manera el cuestionamiento sobre las imágenes recreadas colabora con la construcción de la narrativa de la historia?**

Una secuencia de imágenes puede interpretarse como una historia desde la perspectiva de un tercero, como notamos Nini y yo durante el laboratorio. Si las acciones dentro de estas imágenes son claras, la historia será más precisa, ya no solo para el público sino también para la intérprete, y para ello es necesaria la precisión del movimiento. Cuando el cuerpo es la única fuente de información, los detalles son esenciales para la transmisión de dicha historia, como, por ejemplo: la particularización del movimiento en la postura de la columna, la dirección de la mirada y la posición de los pies. Dichos detalles se vieron trabajados a raíz de las preguntas que desglosaron las imágenes del momento “Muñeca”.

Para ello nos inspiramos del trabajo de creación de Pina Bausch. Mirella Carbone en una entrevista me comentaba sobre la historia de Pina y su trabajo, me recomendó abordar estas imágenes haciéndome preguntas, cuestionándolas. Raimung Hoghe, coreógrafo, bailarín, escritor y dramaturgo en las obras de Pina Bausch, en su libro donde habla sobre el trabajo de la coreógrafa, menciona que no había una certeza absoluta, de hecho, subraya que: “Rechaza interpretaciones unilaterales y se niega a aceptar, incluso, que ciertas imágenes indiscutiblemente recurrentes en sus obras tengan que ser adscritas a una casilla determinada” (1986/1989, p. 23).

Pina, según Hoghe (1986/1989), no proporcionaba respuestas de sí y no, ella utilizaba el “quizás”, puesto a que creía que el público entendería lo que necesitara entender de la puesta, y es desde aquí que partimos en esta parte de la investigación. Ya con una secuencia planteada, el reto era descubrir la historia, pues no había ninguna propuesta, entonces empecé a realizarme preguntas sobre las imágenes que tenía y con ayuda de los objetos se empezó a tejer la historia. Al ser este un poema simbolista y estar inspirándome del trabajo de Pina, quien -en palabras de Mirella- “jugaba mucho con el simbolismo y los objetos”, opté por las telas que rápidamente en la creación se convirtieron en símbolos, cada una era una etapa y todas estas etapas representaban a la misma persona. Para ello se utilizaron varios referentes que justamente respondían a las preguntas que encontrarán al pie de las figuras (desde el número 11 hasta el número 20). Estos referentes son imágenes con las que yo he crecido, personajes populares -en su mayoría de Disney- como lo son: Aladdín, la alfombra mágica, Tinkerbell, Avatar, Superman y Batman. Es importante rescatar la influencia de nuestros referentes en nuestra propia creación porque, como decía, cada artista deja parte de sí en su arte y estas imágenes surgen por asociación al movimiento. Fueron apareciendo a medida que iba creando, cuestionando y como consecuencia, a medida que me iba moviendo. Un ejemplo claro es Superman y Batman, en la imagen “infantil”, yo me preguntaba: ¿Cómo jugaría esta niña? La primera respuesta fue, con un juguete, ahí es donde aparece la tela y me pregunté: ¿Qué había con una tela? Inmediatamente dije “¡soy un superhéroe!”; adaptando innatamente la postura de Superman, lo curioso aquí fue que, me surgió el impulso de cantar y la canción que salió fue la de Batman, referente que se asomó de forma inconsciente, reforzando la relevancia de los referentes que carga el artista y que se reflejan en su arte. Es importante recalcar la importancia del juego que caracterizó este momento, un juego que viene del “apagar la mente”, haciendo referencia a dejar de juzgarse a uno mismo desde el lado “racional”.

Este “juego” me remite al proceso de aprendizaje de un niño, y cómo es que la curiosidad se vuelve su motor, las preguntas son lo que los lleva a descubrir nuevas cosas, y de esta misma forma llegamos a la construcción de la historia, cuestionando. Asimismo, considero que los referentes visuales que carga un artista son las “luces” que iluminan el camino durante la exploración y hacia la creación. Utilizar premisas con referentes universales como “imagínate que tus caderas son una nube” ayuda a entender el camino del ejercicio y fomenta la creatividad porque luego uno mismo empieza a plantearse imágenes. Además, estimula a la imaginación para encontrar más posibilidades donde, en mi caso, surgen referentes que suelen estar involucrados en la vida personal del artista, como surgieron Tinkerbell, Superman, Batman y Aladdin.

La historia realmente se fue hilando por sí sola cuando empecé a cuestionar los movimientos de cada imagen particular y las transiciones de estas, como comentaba al iniciar este subcapítulo, la historia surgió desde mi hacer y los comentarios externos. Con esto quiero decir, conseguí entender esta historia después de que mis observadores me vieran realizar la secuencia. Yo solo dejaba que las preguntas guiarán mis movimientos hacia las imágenes y así es como llegamos a *Dulcediris*, resultó que las imágenes representaban etapas de la vida, convirtiéndose esta en una historia sobre “el crecer”.

#### **4.3. ¿Cómo traducir el ritmo del poema en la construcción de movimientos y en las transiciones entre imágenes?**

Si partimos desde la idea de que todo individuo tiene conciencia rítmica y, por ende, tiene la capacidad de percibir la musicalidad, entonces no debería ser complicado trabajar bajo una rítmica identificada en un primer momento. Sin embargo, este laboratorio se dividió por etapas en las que erróneamente buscamos trabajar por separado el ritmo de las imágenes y luego unir las en la secuencia.

En un primer momento, consideré que la musicalidad del poema permitiría fácilmente un vínculo interpretativo de mi cuerpo en escena con toda la estructura de la pieza, donde se viera traducido el ritmo del poema. No obstante, cuando intentamos construir las partes de la obra con las transiciones entre imágenes, no encontramos una forma en la que se refleje dicha musicalidad. Tomás Navarro Tomás, un filólogo español mencionado en el libro *Verso y Teatro* de Josefina García (1997), menciona que “el verso se rige por principios musicales” (p. 42). Al tener como detonante artístico un poema escrito en verso, lo primero que hicimos fue analizarlo y dividirlo por sílabas. Aquí estuvo nuestro primer error, al buscar obtener una partitura para percusión nos centramos en la estructura métrica, mas no en los acentos y entonaciones que conforman la palabra hablada. La métrica del poema sí puede calzar con un metrónomo, pero pierde su poética al sonar mecanizado, ya que se pierde la ilación y, en mi opinión, se pierde la “magia”.

Dejamos olvidado que la musicalidad no solo estaba construida por el ritmo propiamente entendido como “percusión” sino, que, al ser un poema, estaba ligado directamente con los acentos. Josefina García (1997), doctora en Filología, especialista en verso y autora de *Verso y Teatro*, menciona que: “La entonación tiene una función gramatical y lógica necesaria para la justa comprensión del texto. A esta función se le une la entonación afectiva y emocional, componente inevitable de la actuación” (p. 55).

Al ser esta una investigación que busca involucrar a la poesía en una pieza, no podíamos convertirlo solo en una partitura rítmica sin entenderlo como un todo. Es aquí donde Nini comentó que realmente sí veía el ritmo del poema en la pieza, pero no era como habíamos planteado en un primer momento (solo en las transiciones), sino que era un cuerpo, se traducía en la pieza completa. Este ritmo que nació cuando recité este poema la primera vez se veía reflejado en mi movimiento y en el tejido de la historia. La pieza nunca fue ajena al ritmo porque se repetía constantemente en mi cabeza. De hecho, una muestra de eso fue la melodía

que surgió a raíz del poema y que acompañó a la pieza para que el público pudiera adentrarse en el ritmo y musicalidad de *La niña de la lámpara azul*. Corrigiendo así esta idea de que el ritmo se expresaría en las transiciones solamente y rompiendo con la estructura que habíamos planteado anteriormente. Donde las imágenes y el movimiento estaban agrupadas según el ritmo de cada estrofa o “sistema”.

Cuando hablamos, hacemos uso de los silencios, entonaciones y juegos vocales (como silabear, modificar el tono de la voz, susurrar, etc.). Ello se puede traducir en una partitura rítmica -incluso los acentos se pueden graficar en esta- aunque en esta oportunidad no se hiciera ninguna gráfica escrita, si se creó un ritmo que se registró en audio y que se fue puliendo.

Cuando bailamos o nos movemos también tenemos presentes los acentos, los silencios y quizá no hayan “juegos vocales” propiamente dichos, pero el jugar con las calidades de movimientos me parece su equivalente en la presente disciplina; y es así como se juntaron ritmo e imagen sin planearlo. Los movimientos durante la secuencia tenían presentes estos acentos que la voz había recitado, al igual que todo el ritmo que ya habíamos identificado, traduciendo así el poema en el movimiento.

## Conclusiones

Es así como cerramos este largo viaje que no se define por la cantidad de sesiones del laboratorio o de semanas invertidas en la investigación, sino por las curiosidades que han ido rondando a lo largo de mi carrera y que aterrizaron en el desarrollo de este estudio. Por ello, en esta última sección se realizará de manera breve unas reflexiones a las que llegué respondiendo la pregunta: ¿Cómo crear una performance desde el poema “*La niña de la lámpara azul*” de José María Eguren articulando herramientas de expresión corporal del teatro y la danza?

1. Si buscamos trabajar con la interdisciplinariedad, debemos tener en consideración que varios elementos son compartidos entre disciplinas, como se refleja en el marco conceptual. La interdisciplinariedad implica integración y diálogo, entonces ver estos elementos como piezas del mismo rompecabezas para obtener como resultado una imagen completa que integre correctamente las disciplinas a utilizar de una forma más amena y divertida. Si estas disciplinas son cercanas a ti, lo más probable es que se manifiesten al mismo tiempo, aunque intentes abordarlas por separado, porque al igual que los referentes, son herramientas que cargas como artista, son partes de tu vida y por consecuencia, de tu arte.

Uno no puede reprimir su propio “lenguaje”, y a veces este es una mezcla de todas esas piezas, o en este caso, telas, que en algún momento dejaste olvidadas.

2. Los ejercicios de entrenamiento corporal utilizados al abordar *la máscara neutra* de Jacques Lecoq como “los siete estados de tensión”, “los elementos” y “el despertar de la máscara neutra” me permitieron construir un diálogo metafórico con los estímulos externos (audios, telas, cuaderno, etc.) mediante la escucha y presencia de mi cuerpo, sin juicios previos ni interferencias. Como niños jugando a las “chapadas”, la mente no es quién guía, sino el instinto del cuerpo para no ser atrapado. Cuando la atención se focaliza en el trabajo corporal, nos sumergimos a este juego, una convención diferente a la vida cotidiana donde el cuerpo adquiere mayor presencia al momento de comunicar y toma por un momento “la batuta”. Si lo que buscas es similar, recomiendo *la máscara neutra*, ya que, en mi opinión, despierta en el cuerpo esta recepción a los impulsos de forma controlada.

3. En el teatro las escenas son las piezas para contar una historia, y para que esta se entienda, las acciones tienen que ser claras; y en la danza, su equivalente son las secuencias que están construidas por imágenes y para que sean entendidas se busca que los movimientos sean precisos. Dicha precisión requiere de un trabajo corporal, pero también surge de las preguntas, pues mientras más existan de estas, más respuestas habrá, y el camino será más claro. Así es como surgió esta historia, cuestionando no solo por los detalles o la forma, sino para ver a dónde me llevaba y que yo tuviera conciencia sobre mi movimiento, mis transiciones, mi secuencia en general, y con ella, mi historia.

4. La pieza performática *Dulcediris* es el resultado de esta investigación desde las artes escénicas donde encontramos un diálogo entre herramientas de teatro, danza y aproximaciones musicales, además del factor personal. Dentro de esta creación se observa el juego a lo largo del laboratorio y la relevancia de las experiencias de la artista al momento de contar una historia que parte de sus movimientos, de su cuerpo, y con él, de su memoria. Las

experiencias personales y la memoria corporal del artista se ven reflejadas en su arte, esta pieza es un ejemplo de ello. Especialmente al ser una creación que surge desde algo tan personal como es el cuerpo. Considero y reafirmo después de todo este proceso que el cuerpo cuenta lo que la mente reprime por vergüenza o por miedo a ser juzgada, en mi caso sucedió que, durante las sesiones, mi expresión corporal decía a gritos lo que mi voz evitaba.

5. Al tener como resultado una pieza construida mediante las imágenes, es importante resaltar la relevancia de los referentes. Estos referentes no se limitan a los trabajos de otros colegas o grandes eminencias, sino a todas las influencias que nos rodean y acompañan en la memoria, las cuales se pueden presentar en nuestra manera de hablar, de relacionarnos e incluso de actuar. Al momento de la creación de esta pieza, los referentes de distintos mundos convergieron en un solo espacio sin previa planeación. Personajes, canciones, olores, lugares entre otras cosas, son parte de estos referentes que acompañaron el proceso de creación. A simple vista Avatar, Aladdin y Batman no poseen relación entre sí, no obstante, es inevitable las asociaciones que surgía entre mis movimientos con estos personajes. Concluyendo finalmente que como artistas estamos formados de diferentes referentes, influencias que nos construyen y que se reflejan en nuestro actuar y, especialmente, en nuestras creaciones. Finalmente, este diálogo entre disciplinas parte desde una Miau multidisciplinaria creadora e investigadora, quien ha encontrado por medio de esta investigación nuevas herramientas y características de su propio movimiento. Gracias a la investigación considero que se me han abierto puertas hacia creaciones más detalladas que recorran estos puentes claros y no tan claros entre disciplinas para seguir “creciendo” como artista.



## Referencias bibliográficas

- Aguirre, G. (2010). Teatro físico: de los modos gramaticales del cuerpo al cuerpo infinito. En *VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*  
<https://www.aacademica.org/000-027/640.pdf>
- Álvarez, T. (2016). Sergei Diághilev, La renovación del ballet. *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, 24, 93-104.
- Arias, M. (2007). Música y neurología. *Neurología*, 22(1), 39-45.  
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17315101/>
- Barthes, R. (1964). Elementos de semiología. *Cultrix*.
- Blanco, M. (2009). Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación. *Horiz.Pedagógico*, 11(1), 15-28.  
<https://horizontespedagogicos.iberu.edu.co/article/view/332/298>
- Caresani, R. (2012). Rubén Darío traductor: poesía, pintura y música. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*
- Callejón, D., & Pérez-Roux, T. (2010). Arte y movimiento de la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y movimiento*.
- Castañer, M. (2002). *Expresión corporal y danza*. Editorial Inde Publicaciones.
- Domínguez, M. (2006). Teatro y pintura: un espacio habitable. *Telonde fondo: revista de teoría y crítica teatral*, (3), 1-13.  
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/9555/8308>
- Español, S. (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Paidós.

- García, J. (1997). *Verso y Teatro*. Editorial Fundamentos.
- Hargrove, N. (1997). T.S. Eliot and the Dance. *Journal of Modern Literature*, 21(1), 61–88.
- Hoghe, R. (1989). *Pina Bausch* (A. Carandell, Trans.). Editorial Ultramar. (Obra original publicada en 1986).
- Karam, T. (2011). *Introducción a la semiótica*.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético* (J. Hinojosa y J-C. Lallias, Trans.). Alba Editorial. (Trabajo original publicado en 1997). <https://www.scribd.com/document/613996513/Jacques-Lecoq-El-Cuerpo-Poetico>
- López, M. (2024). Las repercusiones en prensa del estreno de Parade en París: primera colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos de Diaghilev. *Boletín de Arte*, (45), 89-99.
- Mogillansky, G. (2012). Danza y poesía: Ruben Darío, Isadora Duncan, César Vallejo. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.
- Naranjo, S. (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculturación y la técnica extra-cotidiana de aculturación : estudio desde la óptica de la antropología teatral de Eugenio Barba. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, (11), 57–80.
- Nicolescu, B. (2006). Transdisciplinariedad: pasado, presente y futuro (1ª parte). *Visión docente Con-ciencia*, 6(31), 15-31.
- Ocanto, I (2009). La creación de imágenes mentales y su implicación en la comprensión, el aprendizaje y la transferencia. *Revista Universitaria de Investigación*, 10(2), 245-247.
- Pérez, S. (2008). El ritmo: una herramienta para la integración social. *Ensayos*, (8), 189-196.
- Pérez, M. (2012). Ritmo y orientación musical. *El Artista*, (9), 78–100.

- Pérez, S. (2013). Evaluación de un taller de intervención socioeducativa: el ritmo musical en la formación de la identidad de los jóvenes reclusos. *Revista de Investigación Educativa*, 31(2), 465-483 <https://revistas.um.es/rie/article/view/159271/158191>
- Pineda, J. (2013). Música y sonido en la danza contemporánea occidental del S. XX. *Revista internacional*, (10), 218-224.
- Podzharova, E., Rangel-Salazar, R., Vólkhina, G., & Vallejo-Villalpando, J. (2010). Pianista: entre la música y la medicina. *Acta universitaria*, 20(1), 53-61.  
<https://www.redalyc.org/pdf/416/41613084006.pdf>
- Pollin, R. (1980). Poe and the Dance. *Studies in the American Renaissance*, 169-182.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9162254>
- Quiroga, A. (2012). El teatro danza de Pina Bausch. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Recuperado de [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf)
- Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 30 de agosto de 2024, de <https://dle.rae.es/musicalidad>
- Sánchez, J. (2005). Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea. *Telondefondo: Revista de teoría y crítica teatral*, (2), 1-19.  
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9589/8346>
- Sánchez, J. (2009). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis Escènics*, (35), 327-335.
- Schinca, M. (2000). *Expresión corporal*. Editorial Praxis.
- Sozio, J. (1991). La definición tradicional de “música”. Una lectura y sus consecuencias inmediatas. En *VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Universidad Católica Argentina.

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/915/1/definicion-tradicional-musica-lectura.pdf>

Valencia, C. (2020). La inspiración de Pina Bausch. *El Espectador*.

<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-inspiracion-de-pina-bausch-opinion-article-906898/>



### **Anexos**

Anexo 1. Muestra Dulsediris

- [https://drive.google.com/drive/folders/1jfmUEfggq0ywj3qR0SbpsU2duARH4Dv?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1jfmUEfggq0ywj3qR0SbpsU2duARH4Dv?usp=drive_link)