

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**La autoetnografía como herramienta de levantamiento de información sensible  
para la composición de una secuencia de movimientos con los Triples  
Diseños de Étienne Decroux en la obra Peso Sempiterno**


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

**Autor:**

Kelly Yamileth Rodríguez Guaraca

**Director:**

María Belén Pacheco Rubio

ORCID:  0009-0009-3510-6132

**Cuenca, Ecuador**

2024-03-13

## Resumen

En la presente investigación se mostrará el proceso de creación de una secuencia de movimientos en el dispositivo Peso Sempiterno que se relaciona con la leyenda oriental del Hilo Rojo. Esta creación partirá desde la indagación y la aplicación del concepto de información sensible que la intérprete levantará gracias a herramientas autoetnográficas, generando así un material sensible en el cuerpo para empezar a construir desde este estado con la ayuda metodológica compositiva de los Triples Diseños que provienen del Mimo Corporal que propone Étienne Decroux.

*Palabras clave:* cuerpo, autoetnografía, triples diseños, secuencia



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

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

### Abstract

In the current investigation it's going to be shown a creation process behind a movement sequence in the mechanism Peso Sempiterno which is related to the eastern legend of the RedThread. This creation will start from the inquiring and the application of the sensible information concept that the interpreter will lift due to auto ethnographic tools, that way generating on the body a sensible material to start constructing from this state of compositional methodological aid on the Triple Designs that come from the Body Mime proposed by Etienne Decroux.

*Keywords:* body, autoethnography, triple designs, sequence



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

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

**Índice de contenido**

Introducción ..... 8

Capítulo 1: Sensibilidad..... 9

    1.1 Cuerpo y Sensibilidad..... 10

    1.2 Percepción..... 13

    1.3 Sentidos..... 18

Capítulo 2: Experiencia/Información Sensible ..... 21

    2.1 Autoetnografía ..... 22

    2.2 Herramientas autoetnográficas ..... 23

        2.2.1 Escritura/Narrativa ..... 24

        2.2.2 Entrevista autoetnográfica ..... 25

        2.2.3 Diario Personal ..... 27

        2.2.4 Recursos Audiovisuales ..... 30

Capítulo 3: Construcción y Composición ..... 32

    3.1 Étienne Decroux y el Mimo Corporal Dramático ..... 33

    3.2 Triples Diseños..... 35

    3.3 Construcción de secuencia de movimientos..... 37

        3.3.1 Proceso autoetnográfico..... 38

        3.3.2 Presencia corporal..... 40

        3.3.3 Acciones compositivas ..... 42

Conclusiones ..... 46

Referencias ..... 48

Anexos..... 52

Índice de figuras

**Figura 1.** Martínez, M. La investigación cualitativa etnográfica en educación. México: Trillas; 1998. p. 65-68. .... 27

**Figura 2.** Del diario de trabajo “La memoria de Azdak” se muestra la segunda hoja en la que plasma el campo semántico de la obra El círculo de tiza. Elaborado por: Marco Palomo, Quito, 2015..... 29

**Figura 3.** Del diario de trabajo “Memorias de un millonario” se muestra partes del diario que plasma el proceso interno del actor de la obra Los Náufragos. Elaborado por: Marco Vinicio, Quito, 2016..... 30

**Figura 4.** Del diario de trabajo “Memorias de un millonario” se muestra partes del diario que plasma el proceso interno del actor de la obra Los Náufragos. Elaborado por: Marco Vinicio, Quito, 2016..... 30

**Figura 5.** Del diario de trabajo “Memorias de un millonario” se muestra partes del diario que plasma el proceso interno del actor de la obra Los Náufragos. Elaborado por: Marco Vinicio, Quito, 2016..... 31

**Figura 6.** Leabhart, Thomas; Etienne Decroux (New York: Routledge, 2007) p. 117-118 37

**Figura 7.** “La meditation” interpretado por Steven Wasson, en <http://www.youtube.com/v/ioOR0whGi5w&fs=1&source=uds&autoplay=1> [Acceso 23/12/2023] ..... 38

**Figura 8.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca ..... 40

**Figura 9.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca ..... 41

**Figura 10.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca ..... 42

**Figura 11.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca ..... 43

**Figura 12.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca ..... 43

**Figura 13.** Registro de Kelly Rodríguez. Exploración de Triples Diseños. 2023 ..... 45

## Dedicatoria

Dedicado a mi hermana Jenny Paola Brito Guaraca, que estuvo siempre presente en mi camino de vida y formación artística, apoyándome hasta el final con todo su amor incondicional. Te amo hermana.

A mi madre Laura Guaraca y padre Max Rodríguez.

## Agradecimientos

Agradezco a mi familia y compañeros por estar presentes en este camino formativo, apoyándome de cierta manera con sus palabras de aliento que no permitieron que me rindiera y logre cumplir esta meta.

A mi sobrina Emilia Martínez que, a su tan corta edad, me enseñó que puedo con todo haciendo las cosas con amor y pasión, que siempre se preocupó por mí, permitiendo que no tire todo a la basura. Que alegría me da saber que soy una hermana para ti. Te amo.

A mi primo Esteban Guaraca, que alegró mis días en la universidad desde el día uno y me ha cuidado como una hermana menor con todos sus consejos y su apoyo cuando más lo necesitaba. Que la vida nos siga permitiendo compartir más escenarios juntos.

A mis tres mejores amigos que me regaló la universidad y la pasión por el arte, Xavier Vásquez y Daniel Álvarez, que nunca me dejaron sola en la vida universitaria y me enseñaron el verdadero significado de la amistad, y en especial a Josué Morales que ha sido mi compañero de esta investigación desde el día uno, fue un placer trabajar contigo en esta aventura y agradezco compartir tantas experiencias juntos. A mi mejor amiga Arianna Cabrera, que de igual forma estuvo presente hasta el final, brindándome todo su amor y cariño.

A todos mis docentes que me han brindado todo su conocimiento a lo largo de la carrera artística, permitiéndome así ser cada vez una mejor artista, en especial a mi tutora de tesis Belén Pacheco, que me ha acompañado en todo este proceso de escritura hasta el final.

Por último, quisiera agradecer a Santiago Sangurima, que llegó a mi vida cuando más lo necesitaba, por enseñarme a que no me debo rendir fácilmente y que desde el primer momento estuvo presente en esta aventura universitaria asistiendo y ayudándome en mis proyectos con todo su cariño. Gracias por nunca dejarme sola, te quiero con todo mi corazón.

## Introducción

Peso Sempiterno es una creación artística realizada en conjunto con mi compañero Josué Morales, ambos realizamos el proceso de dirección y solamente mi persona autora del documento, el de interpretación. La obra artística es creada a partir de una investigación realizada en la cátedra de Investigación sobre el proceso de Creación en el Arte Escénico II de la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador, bajo las tutorías de María Sol Rosero y René Zavala.

Esta indagación se enfoca principalmente en la relación de la leyenda oriental del Hilo, que recae sobre la experiencia sensible de la intérprete para así crear secuencias de movimientos desde las herramientas de creación de Los Triples diseños de Étienne Decroux y la Autoetnografía. La obra fue estrenada en el festival “La Estrafalaria” en el mes de junio del 2023.

La propuesta se materializa a partir de la percepción de las situaciones que la intérprete ha vivido con dos personas que, a pesar de que se hayan alejado de su vida, esta conexión se mantiene de cierta forma, creando así una confusión o la problemática del no saber por qué es difícil cortar esta conexión.

En este trabajo se fundamenta en la sensibilidad de la intérprete y es por eso que se aborda la autoetnografía, que viene a ser la herramienta principal de este proyecto, por el hecho de que, desde aquí, al tener ciertas herramientas para levantar esta información, los resultados habilitan a recuperar por así decirlo, la propia vivencia de manera sensorial y desde la experiencia para construir la narración que se desea mostrar.

Por otro lado, se toma la decisión de trabajar principalmente de manera ya compositiva para la secuencia de movimientos con el autor Étienne Decroux con la técnica del Mimo Corporal, en particular los Triples Diseños. Esta herramienta conceptualiza el cuerpo escénico que se requiere en escena, busca la biología del cuerpo escénico; abordando la deformidad del cuerpo, desde el control del desequilibrio, ritmo e inestabilidad hasta el desarrollo de los mecanismos internos que tiene el actor, que viene a ser lo fundamental en esta investigación.

Este registro refleja el análisis teórico y práctico del proceso creativo que se realizó durante todo el octavo ciclo del presente año. Desde aquí nace la pregunta guía que ayudará a entender mejor el tema planteado: ¿Cómo se levanta información sensible en el cuerpo con la herramienta de la Autoetnografía para la creación de una secuencia de movimientos en la obra Peso Sempiterno con la ayuda compositiva de los Triples Diseños de Étienne Decroux?



## Capítulo I: Sensibilidad

En el contexto de la perspectiva teatral de Eugenio Barba, quien es director y pedagogo teatral italiano, reconocido por ser el inventor de la Antropología Teatral como concepto y fundador de Odin Teatret, en su libro “El arte secreto del actor: diccionario de antropología”, en 1999 nos menciona que la sensibilidad se define como la habilidad de los intérpretes para mantener conciencia de sus propios cuerpos, emociones y del entorno que los rodea mientras desempeñan sus roles en el escenario. Barba subraya la significación de la sensibilidad en el ámbito de la actuación, ya que considera que los actores deben ser capaces de establecer una conexión genuina tanto con sus propias emociones como con las de sus compañeros de escena, con el fin de producir representaciones auténticas y profundamente conmovedoras. (p. 77).

“El arte secreto del actor: diccionario de la antropología” es un estudio de la actuación y las técnicas que los actores pueden utilizar para ser más auténticos y enriquecer sus emociones. Explora cómo los actores en escena pueden utilizar estas técnicas que van más allá de lo “natural” o lo que denominamos “cotidiano” para crear una presencia escénica más poderosa. Este escrito también discute la importancia de la sensibilidad escénica, es decir, la capacidad del actor para conectarse con el entorno y su personaje, enriqueciendo más su lenguaje en escena.

Para Eugenio Barba, la sensibilidad desempeña un papel importante en la capacitación y preparación de los actores, y se fundamenta en métodos de teatro físico y vocal que facilitan que los actores estén plenamente presentes en el instante y puedan reaccionar de manera auténtica ante las situaciones dramáticas en escena. Esta sensibilidad forma a los actores para explorar y expresar una amplia gama de emociones y vivencias en el escenario, lo que, a su vez, puede enriquecer la experiencia teatral para el público.

A través de ejercicios físicos corporales, abrimos a nuevas percepciones, a diferentes tipos de sensibilidades que no estamos acostumbrados a usar en la vida cotidiana, e incluso muchas veces ni siquiera en el trabajo escénico. Estas percepciones diferentes hacen que el cuerpo esté mucho más implicado, mucho más inserido dentro de una realidad que va más allá del simple movimiento físico, además demuestra que se requiere un grado de atención y concentración diferente al cotidiano, el extra-cotidiano. (Barba-Savarese., 1999, p.65).

Entonces, aquí se destaca la importancia de los ejercicios físicos corporales en la expansión de la percepción y sensibilidad en la vida cotidiana de este personaje, así como en el trabajo escénico. Esta idea nos lleva a una conclusión fundamental de que, a través del movimiento y la exploración del cuerpo, se adentra en una realidad mucho más profunda y enriquecedora. Al hacerlo, no solo se ejercita los músculos, sino también la mente y la conciencia.

En resumen, se resalta la importancia de conectarse con el propio cuerpo de la intérprete y sus percepciones de una manera más profunda, lo que puede llevar a experimentar situaciones de manera más enriquecedora y así abordar el trabajo escénico con una comprensión más completa. La riqueza que se puede encontrar tras explorar las capacidades físicas y cognitivas, y cómo esto puede enriquecer el trabajo en esta investigación.

## 1.1 Cuerpo y Sensibilidad

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente (Deleuze y Guattari., 2004.p. 261).

Gilles Deleuze fue un filósofo francés que es considerado como el más influyente del país durante la segunda mitad del siglo XX, escribe varias obras que abordan desde la historia de la filosofía hasta la literatura, cine y pintura. Félix Guattari de igual manera fue un pensador, psicoanalista y filósofo francés en la misma época de Deleuze, su estudio se enfoca sobre el inconsciente en el campo social, político y económico. Gilles Deleuze y Félix Guattari escriben el libro "Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia", segundo volumen de su obra en conjunto "El Anti Edipo", este texto refleja análisis filosóficos, políticos, psicológicos y sobre la cultura contemporánea, es por eso que se toma el concepto desde aquí para entender mejor el cuerpo y la sensibilidad que aborda esta investigación.

El cuerpo es un elemento fundamental y poderoso que desempeña un papel central en la comunicación y expresión de la narrativa de la obra. A través de varias herramientas que se desarrollarán mejor más adelante, el cuerpo se convierte en un medio de contar la historia, transmitir ciertas emociones y así provocar respuestas en el público. Por medio del lenguaje corporal de la intérprete, se puede transmitir los estados de ánimo, las intenciones y características del personaje, que viene a ser ella misma.

David Le Bretón, antropólogo y sociólogo francés, especializado en el estudio de la representación del cuerpo humano y sus prácticas corporales relacionados con temas de identidad, experiencia sensorial y el riesgo, desarrolla su libro llamado “Cuerpo Sensible” aquí el escrito se basa en el interaccionismo simbólico y en la fenomenología, expone una perspectiva que se centra en la conexión entre el cuerpo y las vivencias sensoriales y significativas del individuo en su entorno.

Se trabaja desde la percepción de Breton, ya que en su libro establece esta búsqueda de expresión de la dimensión de la corporalidad humana que va mucho más allá de la presencia física y orgánica como tal. En su texto, prácticamente indaga por las diferentes capacidades que tiene la corporalidad para poder relacionarse en cierto contexto social, lo que ubica de mejor manera el trabajo que se desea hacer en esta investigación. Plantea que “la condición humana es corporal” donde las diferentes percepciones que se logran captar por los sentidos, construyen un vocabulario sensible que tiene la capacidad de mostrarse a través de las emociones. “El cuerpo es una materia inagotable de prácticas sociales”, afirma.

En la práctica profesional del actor, su cuerpo es el receptor del personaje, donde él es capaz de construir, como un verdadero artesano, su personaje. El actor tiene la capacidad de convertirse en otro, de “desdoblarse” y profesionalizarse en ello. (Breton, 2010, p.12).

El lenguaje corporal, la expresión facial y la forma en que se mueve la intérprete en el espacio ayudan a revelar ciertos aspectos de la personalidad, el estado emocional y las motivaciones que tiene el personaje. Para entender mejor el trabajo del cuerpo en esta construcción, se trabaja con la siguiente noción, porque posteriormente se va a aplicar sobre este ya herramientas para el levantamiento de información sensible, porque este será el material principal para metaforizar las imágenes que se necesita para la escena.

El cuerpo es el “instrumento general de la comprensión del mundo”, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseando en imágenes, sonidos, olores, textura, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles que surgen de sí mismo o de afuera. (Breton,2010, p. 36).

Por lo tanto, en los procesos escénicos, potencia la presencia de la intérprete en la escena, a través del encuentro consigo mismo en escena, fortalece sus medios de expresión, conociendo y estableciendo un mejor diálogo entre ellos. A este cuerpo físico presente, se lo entrena a través de una serie de ejercicios que requieren mantener un alto nivel de atención,

permitiéndole ser consciente y trabajar sobre ciertos músculos específicos en las partituras, aunque no requieren de amplios movimientos ni grandes desplazamientos.

Después de hablar sobre la corporalidad física motora como tal, llega la parte interna del cuerpo, esto es muy importante, ya que, especialmente es dentro de este, que se van a desarrollar muchas de las sensaciones que atraviesa la intérprete, que es un camino revelador. Aunque parezca algo pequeño, es lo más importante, ya que esto es lo que caracteriza al personaje y su situación.

La enseñanza del maestro de sentido reside en una relación con el mundo, en una actitud moral más que en una colección de verdades envueltas en un contenido inmutable; apunta a una verdad particular que el alumno descubre en sí mismo. La finalidad no es la adquisición de una cantidad de saber, sino la indicación de un saber- ser: un saber- sentir, un saber-degustar el mundo, etc., una apertura del sentido y de los sentidos en la cual el alumno mismo se convierte en el artesano (Breton, 2010, p. 29).

Esta cita subraya la idea de la enseñanza significativa, que no se trata solamente transmitir hechos o verdades constantes, sino más bien crear una relación más profunda con el mundo. La verdadera enseñanza que nos dice, se encuentra en una actitud moral y en la conexión personal con la verdad. No se trata de acumular conocimientos, si no el objetivo es descubrir una verdad interna. Implica una comprensión más profunda y personal, incluyendo el sentir de la intérprete; se vuelve en un artesano de su propio entendimiento.

El trabajo de la sensibilidad que requiere, es difícil mantenerlo constante o que se pueda cambiar de una emoción a otra, este trabajo depende del grado del apego sentimental que se tiene con el recuerdo y se corre el riesgo de producir un desgaste de este, de dejar provocar la emoción o incluso cambiar la emoción.

El cuerpo sensible como fundamento de lo humano en el mundo. Lugar “en que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o de afuera” (Breton, 2010, p.37).

## 1.2 Percepción

La percepción es el proceso individual que las personas llevan a cabo, que involucra la recepción, interpretación y comprensión de señales externas. Estas señales son codificadas a través de la actividad sensitiva. Se trata de información cruda que capta el cuerpo, la cual adquiere un significado después de un proceso cognitivo que viene integrado en el propio acto perceptivo.

La distinción entre percepción y sensación se enfoca en que, a diferencia de la sensación se refiere a una experiencia inmediata que dirige a una respuesta involuntaria y sistemática, la percepción se relaciona con la formación o creación de una imagen mental basada en la experiencia humana, abarcando su organización y necesidades. Desde este lugar se dice que la percepción es subjetiva, ya que es selectiva, porque los individuos deciden inconscientemente a veces percibir ciertas cosas y otras no por un corto plazo.

La percepción teatral, y más ampliamente, la percepción a secas, ya no se brindará como “naturalmente” o directamente inteligible, ya sea en el modo de adhesión “ilusionista” o de una legibilidad crítica organizada, sino tomada en un movimiento dialéctico –el de la perceptibilidad– que lleva al espectador a experimentarla como acto de sujeto tomado en la experiencia de una verdadera relación estética, que juega con los dos polos de lo cercano y del lejano, de la proximidad y de la distancia. Semejante “inquietud” de la relación teatral constituye de hecho al mismo tiempo un cuestionamiento y una exacerbación de su naturaleza que manifiesta las potencialidades del doble régimen del hecho teatral: dejar ver en el acto mismo, de dejarse ver, en un acto –una relación– de percepción que no se basa en él reconocimiento de asignaciones establecidas, sino que se produce en un umbral abierto a todas las labilidades y todas las porosidades. (Triaú,2018).

La percepción en esta investigación, trabaja como generador de imágenes mentales que surgen desde experiencias previas que tuvo la intérprete, muestra la visión que se tiene del contexto en el que se desarrolla, que viene a ser de manera subjetiva y se interpreta de varias formas. La característica fundamental de la percepción, que es selectiva, con esto se quiere decir que solo se percibe o capta lo que se desea trabajar o lo que llame la atención, es decir, lo que sirve únicamente para el trabajo, porque no todo el material que se genere en los ejercicios, servirá, la intención no es la acumulación, sino, lo que realmente se necesita para mostrar la idea.

Juan Acha, un gran intelectual peruano en Latinoamérica, antropólogo y uno de los principales teóricos de arte en la lengua española del siglo XX, escribe su libro “El consumo artístico y sus efectos” en 1998, donde se centra en el estudio las motivaciones que impulsan el consumo de obras de arte, y aunque, se enfoca en las artes visuales, aborda términos que enriquecen más en esta investigación. A través de su escrito, él ofrece una visión integral y compleja de la realidad de la percepción de los artistas y el espectador en escena. Proporciona una comprensión más profunda y la interacción entre estos dos seres y la obra de arte contribuye significativamente a la experiencia artística y a la comprensión del arte socialmente.

La percepción es una operación mental, simple, histórica, no es innata. Las operaciones perceptuales se desarrollan de acuerdo al nivel cognitivo de las personas: sensoriales, las que se dan a nivel de órganos de los sentidos; sensitivas, las que promueven el placer como lo sustancial de la vida estética; teoréticas, donde se realizan las valoraciones artísticas de los aficionados ideales: artistas. (Acha, 1998, p.210).

Con esta información, se invita a reflexionar sobre cómo se percibe el mundo que nos rodea y cómo esta percepción puede variar según nuestra evolución cognitiva. La percepción sensorial relaciona con los sentidos básicos, lo que sugiere que los artistas son capaces de una percepción más profunda y compleja. Esta idea resalta la importancia de la educación y el desarrollo cognitivo en la apreciación de la estética de las cosas.

David Ausubel, psicólogo y pedagogo estadounidense, desarrolla y trabaja la teoría del aprendizaje significativo que es una de las principales aportaciones en la pedagogía constructivistas (1998) nos habla sobre que la percepción es “Conciencia inmediata de las cosas” y en la teoría de la Gestalt, la percepción, es una operación mental simple, y, la comprensión, la interpretación, la cognición, son operaciones mentales superiores.

La Gestalt se origina en Europa, específicamente en Berlín, y surge como una respuesta al elementalismo y atomismo del estructuralismo durante el primer tercio del siglo XX. Se enfoca principalmente en el ámbito de la percepción, con el objetivo de demostrar que las mentes perciben las cosas como entidades completas. Se origina con la publicación del artículo sobre el “fenómeno phi” por Wertheimer (principal exponente de esta corriente, quien destaca que, en la percepción, el sujeto contribuye con “algo” que no está presente en el estímulo.

Resalta la parte de la distinción entre la percepción, que implica una toma de conciencia directa de lo que le rodea al personaje, y la comprensión y la interpretación, que involucra un pensamiento mental más complejo. También se destaca la importancia de comprender cómo funcionan estos procesos mentales en la interpretación de la realidad.

Para el trabajo de la percepción, se aborda las tres etapas de aprendizaje y entrenamiento de Vergara Alexei, que sustenta en el capítulo de “principios metodológicos rectores para la percepción de lo real en el actor iniciático” desarrollados en su encuentro de investigación titulado como La Percepción Dramática de la vida social como base para la formación del actor de la escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Alexei Vergara Aravena es actor y licenciado en Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor de planta de la Escuela de Teatro de la misma universidad, donde a la vez se desempeña como jefe de Docencia y dicta la cátedra Percepción Actoral.

Este encuentro y escrito tiene el objetivo de explorar y definir las bases de los diversos campos en los que se sitúa el arte de la actuación. Es diseñado metodológicamente para que los alumnos trabajen con sus expectativas, necesidades y experiencias previas. Concibe como un aprendizaje en las bases físicas y emotivas del actor, así comprendiendo y participando en el mundo del teatro en distintas manifestaciones. Aquí los actores se sumergen en la percepción de lo real como punto de partida. La formación se enfoca en dos puntos, el de la creación artística desde lo sensorial y el de la vivencia orgánica de la realidad.

Este entrenamiento sensorial, para Vergara (2009) afirma que

Va más allá de las técnicas comunes que se abordan de concentración, trabajo en grupo y desinhibición, que son típicamente parte de las actividades de introducción y desarrollo de la sensorialidad que es necesaria para aprender a expresarse en el escenario. Este proceso implica adentrarse de forma gradual en el mundo de la percepción en un nivel más profundo, tanto hacia el interior como hacia el exterior. Internamente, se refiere al ámbito sensorial del actor que recién está comenzando durante un viaje interno, mientras que externamente se relaciona con el entorno social real. (p. 13).

- La primera etapa es el mundo de la exploración personal, que establece una conexión del cuerpo con las emociones, trabajando la memoria física o corporal y sensorial o emotiva.

Primeramente, la memoria física o memoria corporal, es aquella herramienta que contiene nuestro cuerpo y nos ayuda a adaptarnos al mundo que nos rodea (Fuchs, Manzanero & Miller).



“En el ámbito interpretativo, se trata de una caja llena de sentimientos, la información que entra de afuera a dentro, continente una justificación o acción física, siendo este un rasgo característico del personaje” (Fuenmayor, s/f., p. 23).

Se trabaja estos dos conceptos de igual forma desde la percepción de Konstantín Stanislavski, actor, director y teórico teatral ruso, en siglo XX. Su enfoque se dirige hacia las prácticas escénicas, trabaja en la creación de personajes desde los principios básicos como el ver, el sentir y la escucha. “Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Stanislavski., 2003., p. 63).

La memoria corporal o física, según Stanislavski, despierta en el actor una corporeidad exacta y precisa, alterando su respiración, nervios y músculos. Considerando que este es el principio del estudio de la psicología del personaje; la memoria física y emocional es utilizada como primera idea para llegar a la interpretación del personaje, de ahí la importancia de la búsqueda desde el cuerpo, de la palabra, acción y emoción mediante las acciones físicas. (Serrano, y Ribot, s/f., p. 345)

“La memoria emotiva o sensorial, es aquella acción de recordar en la ficción el sentimiento que genera una eventualidad del pasado que se asemeja a la situación que vive el personaje en el aquí y ahora.” (Stanislavski, 2003, p. 216). Es decir, busca establecer una conexión emocional entre el individuo y el personaje a interpretar para ser más auténticos a las acciones físicas. Implica que el actor debe tener la capacidad de representar en escena, emoción pura.

En conclusión, la memoria física y emotiva se van por la vía de reconocer desde el cuerpo a la percepción, pero dirigido todo el tiempo a la experiencia propia, al YO, ya que aquí se instala de manera progresiva la capacidad de observar, percibir, es decir, asume la complejidad de lo que significa tal cosa para el artista escénico. En el caso de la intérprete, quiere decir que va a reconocer el complejo tramado de emociones e imágenes que surgen de la experiencia personal en el cuerpo traducido. Percibir desde este lugar personal, es ver internamente, seleccionar lo que se desea trabajar y, por lo tanto, reconocer dónde nace lo dramático y dónde no.

- La segunda etapa es el trabajo de investigación en terreno, definiendo ya lo que desea trabajar, algo concreto, intersección en un contexto del individuo.

La experiencia se desarrolla ya no en lo personal, si no pasa a lo social. Lo social es lo que el mundo nos da organizado, las diferentes formas de habitarlo con las variedades de un cierto contexto, en este caso, en que se desarrolló la intérprete. En esta etapa, aparecen las preguntas, ¿qué se va a elegir? ¿Qué lugar se va a mostrar? ¿Qué persona o personas van



a ser presentadas?, entonces, al trabajar con estas problemáticas, se hace una selección con la premisa de conectar como lo exterior, con algo social, las vivencias o experiencias para que no quede suelto nada. El proceso de percibir en esta etapa, genera un fuerte compromiso interno, ya que trabaja desde el propio sentir para incorporar a la narrativa, que a la vez integra lo corporal.

Esta etapa de trabajo investigativo, resulta ser un poco más complicado para el artista escénico, ya que surgen varias dificultades. La primera es precisamente “elegir” qué territorio se abordará y qué persona o personas en específico de este territorio se va a construir el material a trabajar. Esta selección nace desde la percepción que trabajó anteriormente la intérprete en su entrenamiento sensible, que fue primero una realidad personal para pasar a ser una realidad social, así sean personas o conflictos, atmósferas o imágenes donde estos personajes se desarrollan en un territorio real.

Una vez ya seleccionado el entorno y el personaje que se trabajará, se pasa a la fase de los resultados de la que llamaremos “investigación de terreno”, se pasa a escoger todo aquello que se percibió como gestos, conflictos, sonidos, acciones, conversaciones, etc. Aquí ya el investigador, o en este caso el director, también pasa a ser partícipe en el estudio, ya que es el testigo del proceso creativo y a la vez realiza su propia reflexión sobre su propia experiencia social.

Vergara (2009) nos indica que

esta decisión nace desde la percepción que la intérprete adquiere durante su entrenamiento sensible previo. Se trata de seleccionar lo dramático de la realidad personal y así llevarlo ahora a una realidad social, interacciones con personas o situaciones de conflicto. Implica considerar imágenes o atmósferas asociadas a estas personas y conflictos que se desarrollan en un entorno real. (pág. 15).

- La tercera etapa es la dramaturgización y escenificación.

Aquí se centra en la parte de la dimensión de la creación, que no será desde la ficción, sino de lo que nos interesa, que es el contacto corporal con la investigación o temática. Las percepciones están ya más elaboradas, se tiene el conflicto claro, la distribución espacial, etc. Es un poco complejo esta etapa por el hecho de que la actriz puede caer en lo que construyó dramáticamente. La dramaticidad, como menciona Vergara (2017) “orgánicamente es un punto de inflexión que determina este sentir y que solo ocurre en el marco de la experiencia orgánica.” (pág. 15).

"El cuerpo es un filtro semántico", nos dice el autor, pues las percepciones son guardadas o desechadas según nuestra propia elección y experiencia. (Madrid. 2010).

Al intérprete se le propone una propia dramaticidad, se le propone contactar sensiblemente con lo exterior, a él y no con aquello que lo camufla, lo que involucra un compromiso interno que dificulta de cierta manera resolver en el cuerpo, lo que lleva a un viaje perceptual capaz de seleccionar el lugar o entorno donde estarán la persona o personas seleccionadas para trabajar. Es el "adentro" y el "afuera" que mencionábamos, profundamente unidos en el contacto perceptual de lo que es dramático. (Vergara, 2007, p. 15).

Esta etapa también suele ser un poco complicada, ya que sigue el proceso de selección dramática de lo que llega a percibir como palabras, actitudes, sonidos, miradas, gestos, olores, etc. y una vez seleccionado eso, llega el momento donde el desafío es guiar con ejercicios actorales para que estos puedan ser expresados desde el cuerpo para ser capaz de transmitir el mensaje dramático. La intérprete también cumple la función de presentar y corregir en conjunto al director los materiales investigados en terreno, para desechar lo que no se muestre real en la ejecución.

### 1.3 Sentidos

El trabajo de las sensaciones en la investigación implica la exploración de cómo los sentidos pueden ser utilizados para crear una experiencia más rica y significativa. Esto puede incluir la dramatización de emociones y sentimientos, el mismo uso de la música y los efectos de sonido para crear ciertas atmósferas y la construcción de escenografía con un vestuario para evocar sentimientos y estados de ánimo particulares.

"El mundo se ofrece a través de la profusión de los sentidos. No hay nada en el espíritu que no haya pasado primero por los sentidos." (Madrid. 2010).

En nuestro cotidiano, estamos en un lugar sensible, todos nuestros sentidos están activos, intercambiando información con nuestra existencia, trabajan en conjunto para hacer más coherente y habitable el mundo.

Bretón (2007) dice que es la manera en que el actor es atravesado por su entorno de manera comprensiva. Surge como una relación recíproca entre el sujeto y su entorno humano y ecológico. La conjugación de estos nos lleva a estar en "la experiencia sensible del mundo".

La concepción de Breton habla que el cuerpo no solo se ubica en el lugar físico, sino también va por el lugar simbólico, entonces, desde esta perspectiva, el cuerpo no solo se desarrolla desde el intelecto, sino que se conjuga todo con todo el cuerpo, que a la vez también son los sentidos. Los sentidos al trabajar, pasan por un proceso también de selección y por eso se decide también generar material desde aquí. Los sentidos se trabajan aquí como experimentación para descubrir cómo expresar la literalidad que se ha vivido en el cotidiano. No solo trata de ver, saborear, oír o tocar, sino que va más allá.

Marc Augé, en su revisión de Pontalis comenta que los sentidos servirían de «pantallas» para las «huellas», a veces aparentemente anodinas, como un olor o un sabor, que son las que realmente disimulan y, al mismo tiempo, contienen el pasado. Sobre estas huellas puntualiza Augé: “están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo” (Augé, 1998, p.30).

Uno de los textos que se trabaja aquí, es El cuerpo sensible de David Le Breton, donde en el capítulo 2 llamados “De los sentidos al sentido: una antropología de los sentidos” es clave para la investigación, menciona que el actor algunas veces lo simbólico no es suficiente para mostrar la realidad como tal, surge algo imposible de definir, incitándole a aprender más; compara, avanza una hipótesis, o bien recurre a especialistas para identificar mejor la sensación que lo perturba...” Incluso cuando hay demasiado que ver, escuchar, degustar, tocar o sentir; en una palabra.” (Madrid. 2010).

La apertura de sentidos, crea un espacio para que el público se conecte más con la experiencia sensible de la intérprete. La conexión que se establece con el público es el resultado de la primera conexión que tiene la actriz, que fusiona los tres momentos que Stanislavski propone como lo físico, lo emocional y lo intelectual.

“La base del método en la formación del actor: lo físico, emocional e intelectual, el trío de ases que pueden conducir al actor hacia la veracidad” (Stanislavski, 1993)

**Estimulación sensorial (visual y auditiva):** Desde aquí despierta en la intérprete los sentidos auditivos al escuchar audios de las personas con las que tiene una conexión muy íntima, al recordar momentos con cada uno de ellos, de la misma manera despierta el sentido visual al observar por el espacio fotografías y videos de esas personas y los momentos que fueron capturados en fotografía y video, generando sensaciones y sentimientos en la corporalidad de la intérprete.

En el momento de lo físico, se hace referencia a la construcción o el trabajo corporal que en el trabajo aporta disciplina en las partituras, fortalece el lenguaje que se desea transmitir, a la vez la escucha y la consciencia de los movimientos. En el momento emocional, los gestos que se construyen, transmiten una fuerza, una energía que se conecta con el propósito mismo de las acciones. Por último, en el momento intelectual, se menciona que es el alma de la obra, porque integra los dos momentos anteriores; esta unión de los tres permite llevar el mensaje de forma más clara de la intención narrativa que se tiene, enlaza la dramaturgia física, el entrenamiento corporal que se tiene y la emocionalidad que se desea transmitir con las secuencias de movimientos.

Como lo afirma Maffesoli (1998)

Es, por tanto, posible integrar al desarrollo constante del conocimiento una dimensión sensible. Integrar los sentidos y la teoría, es lo que llamamos de postura entusiasta. Es por eso que se puede llamar de vínculo espiritual. Es eso propiamente lo que es capaz de percibir aquello que pertenece al orden de la sensibilidad y darle un estatus racional.

## Capítulo 2: Experiencia/Información Sensible

Una vez entendido los términos del capítulo pasado que se trabajarán, ya se empieza a relacionar con la experiencia de la intérprete. La actriz, con la información sensible que tiene sobre su experiencia en relación con el contexto social, va a permitir conectarse de manera profunda con las emociones, el cuerpo y su entorno para así crear una interpretación auténtica y convincente para el espectador.

Según Breton (2010)

la experiencia se forma a partir de la percepción, como un proceso que involucra lo sensorial, lo perceptual y lo emocional. Lo sensorial se refiere al aspecto físico, anatómico de nuestros sentidos y su interacción con el cerebro y sus diversas áreas. Lo perceptual entra en juego cuando lo biológico se conecta con una dimensión superior que podría denominarse "mente", donde intervienen el lenguaje y los aspectos culturales. Por último, lo sensible implica la consideración de las experiencias previas y las emociones que se han desarrollado como parte de la rememoración de lo vivido en el pasado o la respuesta a lo que se está experimentando en el presente. (p. 276.).

Cada momento dentro de la creación, no solamente es una secuencia de acciones aislado, sino es un tejido donde las sensaciones, las percepciones y las emociones se entrelazan. Esta perspectiva nos invita a la reflexión de cómo se percibe y se vive cada instante de la construcción, reconociendo lo complejo de la propia existencia y la riqueza que nace a partir de la interacción constante de nuestra mente, emociones y biología.

Para Cabral (2022)

La experiencia sensible requiere que el objeto percibido, en este caso la obra escénica, alcance un nivel de interacción entre artista y espectador que pueda producir una movilización interna del sujeto receptor. Un momento que llegue a lo profundo del ser y que puede construir en este una experiencia única. Entonces debe de haber un algo sensible arriba del escenario que promueva todo el fenómeno perceptivo y experiencial, y esto está a cargo del artista escénico, del o los cuerpos que construyen la acción escénica. (s/n)

Es importante la conexión entre el artista y el espectador cuando hablamos de una vivencia única y profunda en este contexto de la obra escénica, se convierte en un puente que despierta la misma observación, el artista comunica su visión desencadenando un

desplazamiento interno en el espectador. La conexión de emociones y la resonancia que se genera en este encuentro de ambos sujetos da resultado a una experiencia única y significativa. Este pensamiento resalta la responsabilidad que tiene el artista como constructor de emociones y guía de experiencias que van más allá de lo auditivo y visual, alcanzando lo más profundo del ser humano en general.

En resumen, la experiencia sensible implica una profunda conexión a nivel emocional, físico y mental, tanto con el personaje que se interpreta como con los compañeros de escena y el entorno. La intérprete debe estar atenta a sus propias emociones para lograr la representación auténtica y conmovedora que se busca.

## 2.1 Autoetnografía

“La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, 2004 y Holman, 2005). “Esta perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros” (Spry, 2001), “pues considera la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente” (Adams y Holman, 2008).

Dentro del trabajo se sistematizan las diferentes posibilidades metodológicas que me brinda el recurso de la autoetnografía. Recupera la experiencia del artista escénico y configura una relación con la temática que se desea mostrar, exigiendo un autoanálisis de las vivencias para des familiarizar y crear así otra perspectiva crítica-reflexiva sobre la temática que se desea representar.

La autoetnografía supone, asimismo, poner el cuerpo a la experiencia estudiada como medio de investigación. Por esta razón, esta metodología es especialmente valorada en el campo artístico y, más particularmente, en los estudios de danza, en los que disponer de la vivencia en la disciplina dancística investigada constituye un recurso imprescindible para su adecuada comprensión (Del Mármol, Mora y Sáez, 2012, p. 111).

Según Scribano y De Sena (2009)

Esta herramienta metodológica se caracteriza porque permite recuperar la experiencia del investigador o investigadora en el fenómeno estudiado como recurso de investigación, y configura una relación sujeto-objeto más horizontal que la de los

enfoques canónicos tradicionales, en tanto a quién investiga a la vez sujeto y “objeto” de lo estudiado (pág. 6).

Teniendo en cuenta lo anterior, entendemos que se considera como un recurso esencial para comprender el sujeto que se está investigando. Esto se debe a que permite adentrarse en el mundo sensible que se pretende analizar en este proceso.

## 2.2 Herramientas autoetnográficas

Las herramientas en la autoetnografía juegan un papel importante en la investigación, ya que son enfoques, métodos y técnicas que se utilizan para poder levantar información que servirá para relacionar con el tema a tratar, en este caso temas personales de manera crítica y reflexiva.

“La autoetnografía, como enfoque metodológico, fusiona elementos de la autobiografía y la etnografía. Al escribir una autobiografía, el autor narra retrospectivamente y de manera selectiva sus experiencias pasadas. Por lo general, estas experiencias no se viven con el propósito exclusivo de convertirlas en algo público, sino que se ensamblan más tarde” (Bruner, 1993; Denzin, 1989; Freeman, 2004) “En el proceso de escritura, el autor puede también llevar a cabo entrevistas con otros individuos y hacer referencia a diversos recursos, como fotografías, diarios y grabaciones, para ayudar en la reconstrucción de los recuerdos” (Delany, 2004; Didion, 2005; Goodall, 2006; y Herrmann, 2005. P.21).

Los auto etnógrafos no solo deben usar sus herramientas metodológicas o la literatura de investigación para analizar una experiencia, sino que también deben considerar las formas en las que otros experimentan epifanías similares; deben utilizar la experiencia personal para ilustrar facetas de una experiencia cultural y, así, hacer que las características de una cultura sean familiares para los del grupo y los externos. Para lograrlo, se requerirá comparar y contrastar la experiencia personal con la investigación existente (Ronai, 1995, 1996); entrevistar a los miembros de esa cultura (Foster, 2006; Marvasti, 2006; Tillmann-Healy, 2001), o examinar artefactos culturales relevantes (Boylorn, 2008; Denzin, 2006).

Aquí se resalta la importancia de que los investigadores auto etnógrafos vayan más allá de las herramientas metodológicas y la literatura de investigación al analizar una experiencia. Deben considerar cómo otros han vivido epifanías similares y utilizar su experiencia personal para arrojar luz sobre diferentes aspectos de una experiencia cultural o social.

El objetivo es hacer que las características de una cultura sean comprensibles tanto para quienes son parte de esa temática como para aquellos que son ajenos a ella. Esto implica la necesidad de comparar y contrastar la experiencia personal con la investigación existente, entrevistar a miembros de la cultura en cuestión y examinar objetos culturales relevantes.

### 2.2.1 Escritura/Narrativa

La narrativa se diferencia, sobre todo, porque afirma: “escribir es también una forma de ‘conocimiento’ –un método de descubrimiento y análisis” (Richardson. 2003. Pág. 499). Por ello, algunos autores señalan que debemos considerar la temporalidad, la ubicación histórica y geográfica; mirar los acontecimientos como parte de un proceso y la intersección entre lo micro social y lo macroestructural. Además, como se ha señalado, “la investigación narrativa se caracteriza por ser multidisciplinaria y también por la imprescindible inclusión del ámbito subjetivo y de las experiencias personales.” (Connelly y Clandini, 2006).

Aquí la narración desempeña un papel fundamental en el ámbito que se relaciona porque implica cierta exploración y expresión de las experiencias personales en torno a personajes que son importantes en la vida del artista escénico. Se vuelve un medio donde la intérprete plasma sus propias narrativas, reflexiones y exploraciones. “Cuando se escribe una autobiografía, el autor escribe sobre experiencias pasadas, retrospectiva y selectivamente. Generalmente, el autor no vive esas experiencias solo para convertirlas en un documento público, sino que esas experiencias se ensamblan a posteriori”. (Bruner, 1993; Denzin, 1989; Freeman, 2004).

Las narrativas autobiográficas se vuelven más complejas por el contexto en el que son producidas, para quién o con quién se construye el relato, el momento y la situación en que se da la elaboración, y el propósito” (Lapadat, 2009, p. 958).

Cuando los investigadores escriben autoetnografías, buscan producir descripciones densas, estéticas y evocativas de experiencias personales e interpersonales. Esto se logra primeramente discerniendo los patrones de la experiencia cultural evidenciada en las notas de campo, entrevistas u artefactos, y después, describiendo dichos patrones usando etapas de narración (por ejemplo, el carácter y desarrollo de la trama), mostrando y contando, alterando las voces narrativas. De esta manera, el auto etnógrafo no solo trata de hacer significativas y comprometidas las experiencias personales y culturales, sino que también produce textos accesibles con el fin de tener un público más amplio y diverso; lo que el reporte de investigación tradicional



generalmente desatiende; una acción que haga posible un cambio social y personal con mayor número de personas (Bochner, 1997; Ellis, 1995; Goodall, 2006; Hooks, 1994).

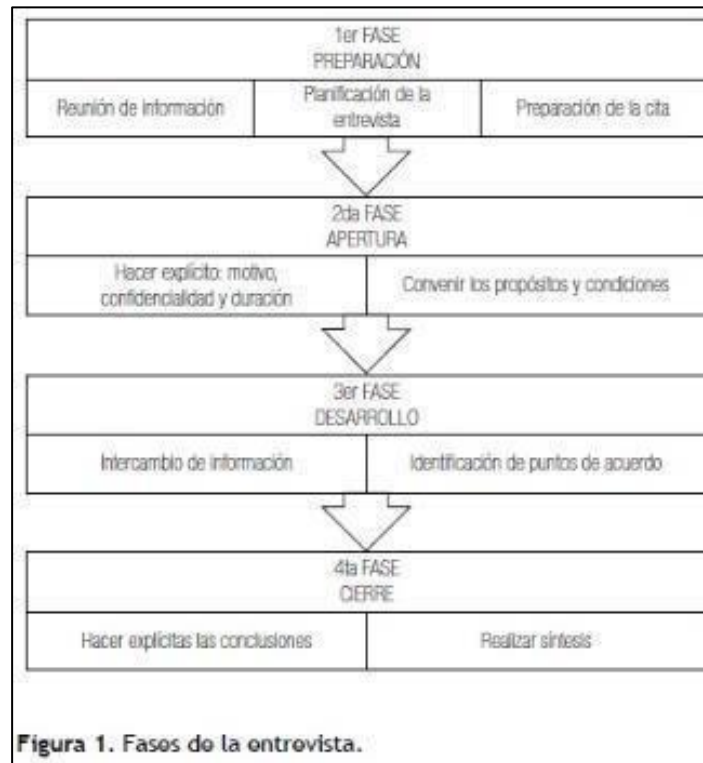
La escritura se puede manifestar de diferentes formas como monólogos, escenas propuestas, narraciones, diálogos, preguntas, entrevistas, etc. que van a reflejar las experiencias, las perspectivas y conexiones personales de la intérprete con el tema social a tratar que da lugar a una representación emotiva y auténtica. Sirve como medio de autodescubrimiento y autorreflexión, permitiendo que el personaje principal de forma a su propia personalidad.

Se toma una de las herramientas de escritura en específico, el narrar la historia personal de la relación que tiene la intérprete con personajes importantes dentro de su vida. Contar su experiencia que refleja su vivencia y perspectivas sobre ellas para así pasar a una escritura reflexiva donde se piensa el significado de la relación que tienen y a la vez analizar cómo estas experiencias se relacionan con el tema a tratar de la historia.

### **2.2.2 Entrevista autoetnográfica**

En primer lugar, a la entrevista se le define como una útil herramienta en la investigación cualitativa que sirve para recopilar datos, se define como un diálogo o conversación con un propósito en específico que va más allá de charlar. Se trata de un diálogo que, según Canales en 2006, implica la comunicación interpersonal entre el investigador y el sujeto de estudio para obtener respuestas relacionadas con la temática a tratar. Sugiere complementarla con estímulos visuales para generar información adicional. Es más efectiva que un cuestionario, ya que proporciona una información más profunda y completa. Además, permite aclarar dudas durante el proceso, así asegurando respuestas más útiles.

Miguel Martínez, Profesor-Investigador (Titular, Jubilado) sobre Epistemología y Metodología Cualitativa en los Postgrados de la Universidad Simón Bolívar de Caracas, propone la siguiente estructura para construir una entrevista que se toma como modelo en la investigación:



**Figura 1.** Martínez, M. La investigación cualitativa etnográfica en educación. México: Trillas; 1998. p. 65-68.

Las entrevistas interactivas proporcionan una "profunda e íntima comprensión de las experiencias de las personas, con temas sensibles y de gran carga emocional" (Ellis, Kiesinger y Tillmann-Healy, 1997, p. 121).

Las entrevistas diádico-reflexivas se enfocan en los significados producidos interactivamente y en la dinámica emocional de la entrevista. Se enfocan en el participante y su historia, sus palabras y sus pensamientos, así como en los sentimientos del investigador. Por ejemplo, la motivación personal para realizar un proyecto, el conocimiento de los temas tratados, las respuestas emocionales a una entrevista, y las formas en que el entrevistado pudo haberse transformado en el proceso de la entrevista. Aunque la experiencia del investigador no es el principal objeto de estudio, las reflexiones personales añaden contexto y capas a las historias que los participantes cuentan (Ellis, 2004).

En esta parte, se preparan una serie de preguntas personales que se registran de manera escrita para poder posteriormente hacer otro ejercicio de escritura o un juego de palabras. Se pasa a realizar una entrevista preparada por el director hacia el artista escénico y con las respuestas se obtiene material como audios, fotografías y videos que sirven a la vez para la

composición musical y proyección que más adelante se desarrollará detalladamente. Las entrevistas interactivas proveen un “entendimiento profundo e íntimo de las experiencias de las personas, con una carga emocional, con temas sensibles” (Ellis, Kiesinger y Tillmann-Healy, 1997, p. 121).

Las entrevistas que se plantean se encaminan más en la relación que tiene el intérprete en torno a ciertas personas en específico, preguntas como por ejemplo: ¿Qué características buenas puedes rescatar de ellas?, ¿con cuál palabra, sentimiento, color, objeto, olor, etc. definirías a esas personas?, ¿cómo te sientes con la presencia de ellos?, ¿qué extrañas de estas personas?, etc. todas estas respuestas también ayudan a diferenciar la actitud corporal del actor, que de igual forma se registra en el diario del artista que se crea desde que se decide el tema a trabajar.

En cada respuesta de la pregunta que se hace, se observará como este personaje cambia sus posturas corporales, el tono de voz, los gestos faciales, la respiración e incluso cómo en ciertas respuestas se “desmorona” emocionalmente. Algunas respuestas se extienden llegando a contar anécdotas o microhistorias que influyen en esta investigación; y aunque se logra el objetivo de estas entrevistas, obviamente se hace una selección y se eliminan ciertas partes que se considera que no sirven de mucho para la creación de las partituras de movimientos. “Una autobiografía debe ser estética y evocadora, involucrar al lector y utilizar estructuras narrativas tales como personajes, escenas, desarrollo de la trama” (Kiesinger, Ellis y Ellingson, 2000, Pág.182).

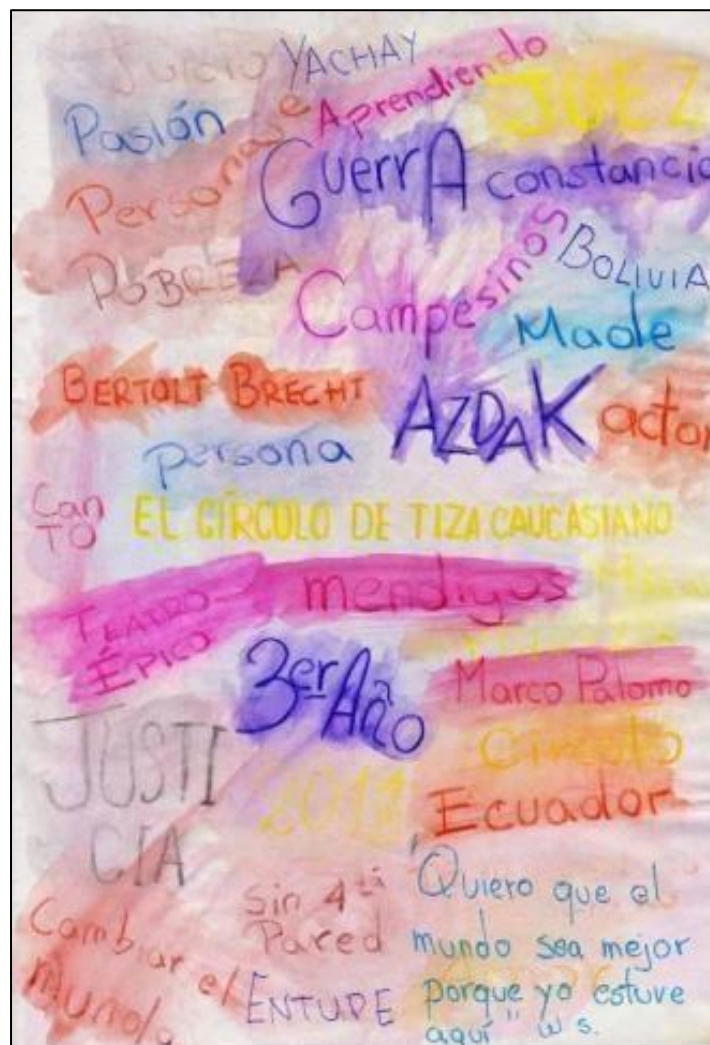
### **2.2.3 Diario personal**

El diario personal o el cuaderno del artista, es una herramienta también de gran importancia en la Autoetnografía de un artista, ya que permite registrar estas experiencias, los pensamientos del proceso y las emociones de manera más íntima y auténtica. Esta forma de registro de la intérprete aportó a la exploración reflexiva de manera más profunda en relación con la situación con el contexto investigado.

De igual forma se registra las experiencias en los encuentros para ensayos o incluso en la vida cotidiana del actor, documenta las experiencias cotidianas que pasaron desapercibidas en la vida diaria de este. Aunque son detalles que aparentemente puedan parecer insignificantes, son esenciales para comprender de mejor manera a este personaje que es el principal de la historia a tratar.

Gracias a este registro, se contextualiza las experiencias en un marco más amplio, relacionando con la temática de la investigación. Ayuda a identificar conexiones que no son fáciles de identificar al principio de manera inmediata y así desarrollar de mejor manera la narrativa de manera rica y auténtica. Permite una documentación a largo tiempo, es decir, que, a lo largo del tiempo de la construcción de un material escénico, se diferencia los cambios o evoluciones del proceso del intérprete de manera más completa.

El libro de artista (o libro arte) ha sido un recurso ampliamente utilizado por artistas para la experimentación previa a la elaboración de proyectos más complejos llevados a cabo en otros soportes (Arambasin, 1997; Johnson y Stein, 2001; Mínguez, 2017), y se ha llegado a convertir en un género propio dentro de la creación artística (Duchamp, 1934; Turlais, 1997; Blouin, 2001).



**Figura 2.** Del diario de trabajo “La memoria de Azdak” se muestra la segunda hoja en la que plasma el campo semántico de la obra El círculo de tiza. Elaborado por: Marco Palomo, Quito, 2015.

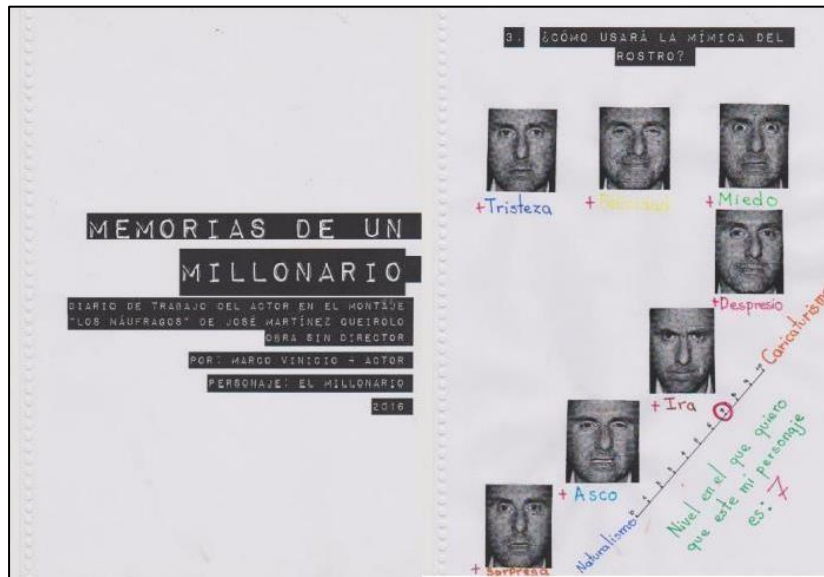


Figura 3. Del diario de trabajo “Memorias de un millonario” se muestra partes del diario que plasma el proceso interno del actor de la obra Los Náufragos. Elaborado por: Marco Vinicio, Quito, 2016.

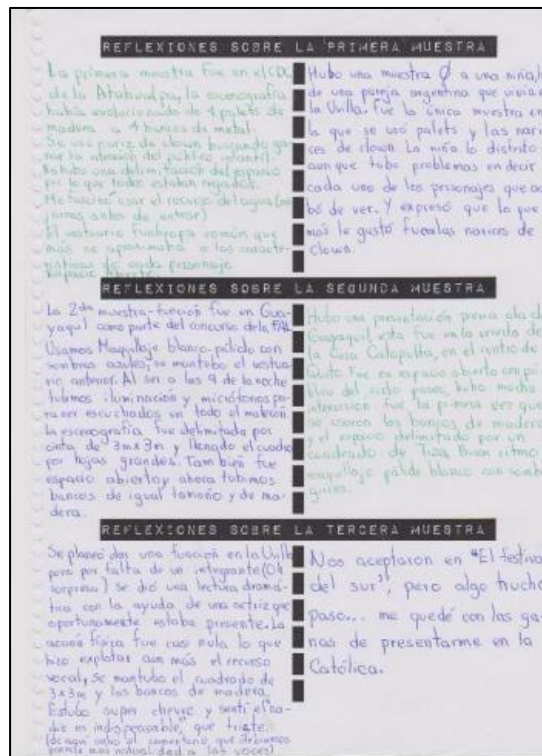


Figura 4. Del diario de trabajo “Memorias de un millonario” se muestra partes del diario que plasma el proceso interno del actor de la obra Los Náufragos. Elaborado por: Marco Vinicio, Quito, 2016.



En resumen, el diario personal es esencial en esta herramienta autoetnográfica, ya que permite un registro íntimo y reflexivo de experiencias, pensamientos y emociones en el contexto que se desarrolla la historia. Se documenta no solo eventos, sino también sus interpretaciones emociones de estas interacciones. Proporciona una comprensión profunda de la vida de la intérprete, su identidad y las influencias que tiene. Enriquece la comprensión de las experiencias personales, entono a estos dos personajes de su vida.

#### 2.2.4 Recursos audiovisuales

Después de haber pasado por la herramienta de la narración, la escritura de textos y las entrevistas, llegamos finalmente al último recurso de la Autoetnografía que se emplea en la investigación, que es el material en fotografías, videos e incluso que pueden salir del propio actor y de las personas que influyen en su vida. Este material ayuda a capturar y comunicar las experiencias de manera multisensorial sobre el espectador.



**Figura 5.** Del diario de trabajo “Memorias de un millonario” se muestra partes del diario que plasma el proceso interno del actor de la obra Los Náufragos. Elaborado por: Marco Vinicio, Quito, 2016.

Por ejemplo, se puede observar en la obra “Nuestro Pueblo”, escrita por Sandro Romero Rey en 2008, puesta en escena de Fernando Montes, adaptada por los estudiantes de quinto año de actuación de la Academia Superior de Artes de Bogotá y originalmente escrita por Thornton Wilder. Es una obra que incorpora material fotográfico personal de cada actor que añade una capa adicional de complejidad y significado a la narrativa que desea mostrar. Esta técnica audiovisual sirve como una ventana visual de la vida de los intérpretes, permitiendo al público conectarse más a fondo con la historia de cada uno y a la vez con sus emociones. Al mostrar estas imágenes que capturan los momentos importantes de los personajes generan empatía y una mejor comprensión de sus experiencias.

Los videos personales que se pueden llegar a rescatar momentos relevantes o interacciones con estos seres especiales ofrecen una representación más viva y enriquecedora. Las fotografías ayudan a ubicar de mejor manera al intérprete en ciertos lugares o espacios que levantan sensaciones y ciertas posturas corporales que se registran para más adelante poder aplicar en la construcción de movimientos.

La mezcla de estos elementos visuales con el teatro, crea contrastes que evocan y provocan reflexiones más profundas en la audiencia. La interacción con estos también puede explorar las relaciones entre la realidad y la representación teatral. Aunque es importante destacar que el uso de fotografías en escena puede variar dependiendo de la dirección, intención artística y el diseño escénico.

### Capítulo 3: Construcción y Composición

La composición, al aplicarlo a las artes, afirma que podríamos definirlo como la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico y cuya unión de las partes distintas conforman una entidad superior que les da valor y sentido. (Santos, 1998, p. 99). De acuerdo con Alonso Santos, en el ámbito artístico, uno de los principales desafíos radica en la batalla por establecer un orden en elementos que, por su propia naturaleza, son muy numerosos y diferentes. Este concepto se deriva de la palabra griega “composotio”, implica la acción y efecto de componer (1998)

Es importante para el director, conocer las estructuras que van a sustentar esta acción de construcción escénica y en esta última parte de la investigación se centra ya en la estructura coreográfica de la secuencia de movimientos. Se siguen leyes compositivas generales del arte en general para importarlas ya a esta danza que se desea mostrar, proporcionando criterios que permiten agrupar diferentes estímulos visuales en cierto momento determinado de la acción en escena. Todo esto nos ayuda a organizar y sistematizar de mejor manera el trabajo y a la vez construir un sentido que busca un significado, la intención del director e intérprete, proporcionando herramientas para poder combinar todos los elementos de manera ordenada, evitando caer en el caos.

Después de esta declaración, es importante mencionar que no busca restar importancia a herramientas como la intuición, improvisación e inspiración en el trabajo de la intérprete. No obstante, estas formas compositivas van a proporcionar el respaldo técnico esencial para trabajar, incluso en situaciones en las que la inspiración de la actriz sea limitada. Cuando la inspiración se presenta, es necesario respaldarla con el trabajo, por lo tanto, estas herramientas son elementos que fortalecen el proceso creativo en la secuencia de movimientos.

El término secuencia de movimientos se refirió al proceso de transcribir una danza en una forma de notación; el arte de arreglar los pasos, implícito en el resultado de la notación, no recibía atención. El arte de hacer danzas no tenía nombre. Con el desarrollo del ballet d'action y del cuerpo virtuoso del bailarín se empezó a destacar la fuerza organizativa, y empezó a cambiar el significado de la palabra coreografía, para expresar entonces la labor y maestría de componer danzas. (Foster. 1999).

Resumiendo, las definiciones previamente mencionadas, se busca lograr en su totalidad a partir de cada una de las partes que las constituyen de manera significativa. En el contexto de una muestra dancística, estas partes se refieren principalmente a las formas que consiguen



llegar ya las estructuras que se arman. Estas formas y estructuras, que se basan en un diseño fijo, no son exclusivas en el arte coreográfico, si no tienen sus fundamentos en otras disciplinas artísticas como, por ejemplo, la literatura o música. De esta manera, estas formas de construcción de secuencias se muestran como herramientas esenciales para el director, quien es responsable de familiarizarse con estas, las maneja, las adapta y las comprende.

### 3.1 Étienne Decroux y el Mimo Corporal Dramático

Étienne Decroux (1898-1991), destacado actor, mimo y educador francés, reconocido como el precursor del Mimo Corporal Dramático o Mimo Moderno. Originario de la ciudad de París, se destaca por su papel fundamental en el desarrollo y perfeccionamiento de la técnica del mimo corporal. Decroux tiene como objetivo diferenciar su enfoque, denominado Mimo Corporal Dramático, de la pantomima del siglo XIX, considerándolo una expresión más auténtica y artística.

Desde 1928, inicia la construcción de su técnica corporal y en 1940 establece una escuela en la ciudad de París que se convierte en una referencia mundial para la formación en mimo. Su reputación como "científico de la actuación" se basa en su enfoque analítico y su profundo estudio de la biomecánica del cuerpo en escena. A lo largo de su carrera, Decroux deja una marcada influencia en diversos campos artísticos, dentro de esos el teatro, la danza y el circo. Su legado perdura a través de sus estudiantes y la huella que deja en la práctica del mimo y la expresión corporal en las artes escénicas. (Lizarraga, 2007, p. 6.)

Étienne Decroux entendía que lo que propone que más que un estilo o una forma técnica, desarrollaba un pensamiento filosófico, ya que él a sus inicios, fue un militante anarquista, entonces la ideología que tenía, se basaba en la lucha de la humanidad. Que el humano se levante y luche contra todo; un hombre trabajador en constante lucha por mantenerse de pie. Esto lo manifiesta en su libro "Paroles sur le mime". La mima es un arte prometeico, incita a ponerse de pie" (Decroux, 2000, p. 21). "Lo que caracteriza a nuestro mundo es que está sentado. La mima corpórea se levanta, se divierte representando al mundo, estar en la misa es ser militante, un militante del movimiento, en un mundo que está sentado." (Decroux, 1978).

Su enfoque, conocido como "mimo corporal dramático", se caracteriza por centrarse en el movimiento y la expresión corporal como formas fundamentales de comunicación teatral. A continuación, se detalla algunos elementos esenciales de su técnica que para la composición de la partitura de movimientos se manejan para entender de mejor manera la secuencia:

1. Expresión por medio del cuerpo: su postura defiende la capacidad que tiene el cuerpo para transmitir la narrativa y emociones de la obra sin el uso de un texto oral, enfocándose principalmente en el control preciso del cuerpo para comunicar de forma gestual, movimientos y posturas.

En la construcción de la partitura de la obra, tomamos la comunicación que propone solamente por medio de posturas y movimientos. Se tiene un entrenamiento corporal para que la intérprete adquiera una deformidad que transmita al espectador el estado emocional que se quiere mostrar en ese momento. No se enfoca en la gestualidad, ya que el público no verá eso por los recursos escenográficos que se utiliza en escena.

2. División del cuerpo: Al cuerpo lo divide en unidades específicas, cada parte tiene su significado y función. Permite esto a los intérpretes después analizar o descomponer detalladamente los movimientos o la partitura corporal.

Al cuerpo de la artista se lo divide en tres partes donde más adelante se detallará en profundidad, pero cada uno de estos segmentos tienen cierta función que solo la intérprete tiene consciencia de estos y que son trabajados ya sea en orden o en desorden en cada entrenamiento para entender de mejor manera el significado que se le adquiere a cada una.

3. Importancia de la forma artística: Con esto se refiere que a diferencia de la pantomima tradicional (expresión por medio de gestos sin el uso de la palabra) que es asociada con lo cómico, el mimo corporal dramático que propone Decroux, busca un lenguaje más artístico y abstracto. La belleza del movimiento corporal.

Como se menciona, en la secuencia que se plantea, se muestra una deformidad, movimientos no cotidianos, movimientos que para el espectador van a ser abstractos y no cotidianos.

4. Relación con el espacio: Su visión considera la interacción que puede tener el cuerpo y el espacio escénico en el que se encuentra el artista. En su estudio enseña a los actores a aprovechar todo el espacio que les rodeaba de manera efectiva para realzar su expresión y narrativa de los movimientos.

En la construcción, justamente el espacio que rodea a la intérprete, fortalece en mayor parte la partitura de movimientos, ya que el lenguaje visual del espacio, en conjunto a los movimientos y la expresividad de estos, logran transmitir el mensaje de la narrativa, la “deformidad” del cuerpo.

El Mimo Corporal es un arte dramático del movimiento, que data desde la antigüedad griega y romana. El objetivo del Mimo Corporal Dramático es de introducir el drama dentro del cuerpo. En este medio, el Mimo debe aplicar al movimiento físico esos principios que estén en el corazón del drama: pausa, vacilación, peso, resistencia y sorpresa. El Mimo Corporal dramático quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas, pensamientos. La mente (Baena, 2019, p. 10).

En conclusión, el mimo corporal dramático que plantea Étienne Decroux, permite en este trabajo sumergir a la intérprete en un trabajo técnico sistematizado para poder elaborar la secuencia de movimientos, es decir, adquirir una propia libertad gracias a códigos propuestos que se aprenden por medio de técnicas y que a su vez van a tomar una forma detallada y pura, luego un concepto que se va a reflejar cuando se cumpla el objetivo de organicidad técnica en la medida que se aborde lo teórico-práctico, pasando a lo metafórico-simbólico, de lo físico a lo metafísico y de lo objetivo a lo subjetivo a través del cuerpo.

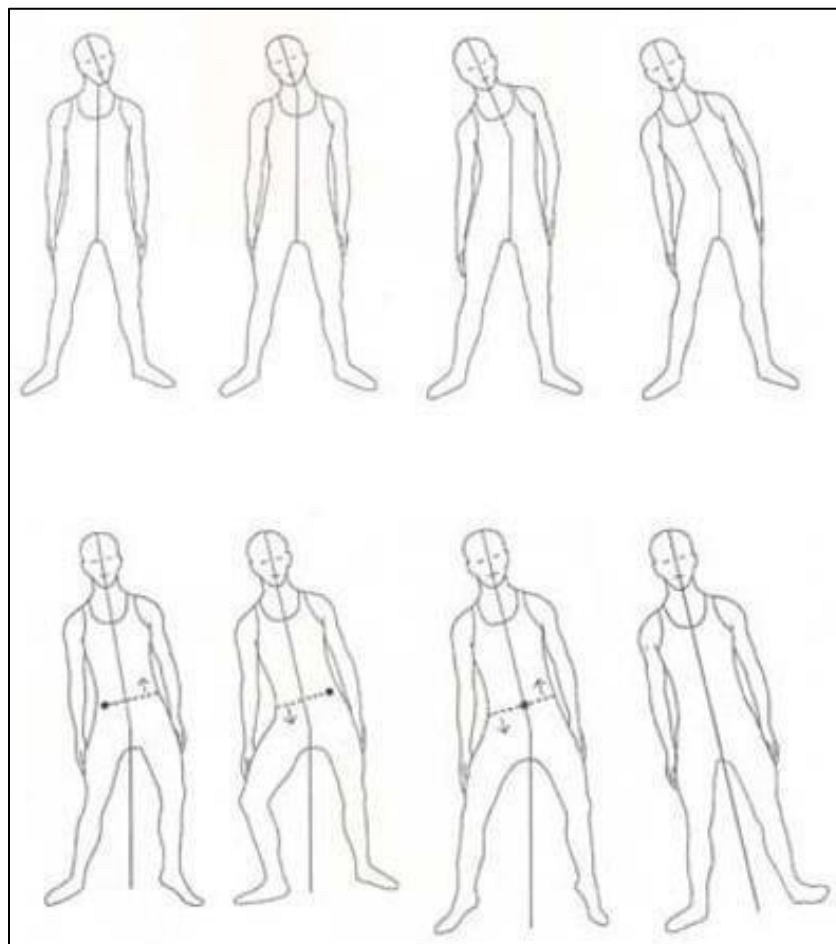
### 3.2 Triples Diseños

Étienne Decroux, a lo largo del tiempo, en su técnica de mimo corporal, experimenta una evolución constante. En los primeros años, destaca un enfoque geométrico estricto, resaltando líneas rectas, que posteriormente se modifica en los cuarenta al descubrir la virtud de las curvas. Para los sesenta, desarrolla ya la teoría de los dobles y los triples diseños, abordando los movimientos del actor en un triple diseño, ya que el ser humano se desplaza en tres dimensiones. (Lizarraga, 2007, p.115).

Movilidad del tronco, vocabulario relativo a los brazos y a las manos, formas de caminar y otros modos de desplazamientos, principios mecánicos y musculares del cuerpo en acción, todo un solfeo ligado a los diferentes movimientos fundamentales de las rotaciones, inclinaciones y de sus finitas combinaciones, ritmos y frases del gesto, estudios sobre el papel de los ojos y del rostro, máscaras neutras y la utilización de velo para cubrir la cara. (Decroux, 2000)

Los Triples Diseños, como lo mencionamos, se desarrolla en tres dimensiones teniendo en cuenta la geometría que tiene el cuerpo y a la vez la relación que tiene con el espacio. Es el resultado de la suma de tres movimientos: rotación, inclinación y traslación.

- Rotación: movimientos circulares paralelos al suelo, se realizan con el cuerpo, con los brazos y con las piernas, de igual para cualquier dirección, ya sea a la derecha o izquierda.
- Inclinación: Se toma como referencia una línea vertical, el cuerpo, la cabeza, los pies y manos se inclinan hacia derecha o izquierda.
- Traslación: Habla de oscilaciones delanteras y traseras de la cabeza, cuello, torso y tronco, de igual forma perpendicularmente al suelo.

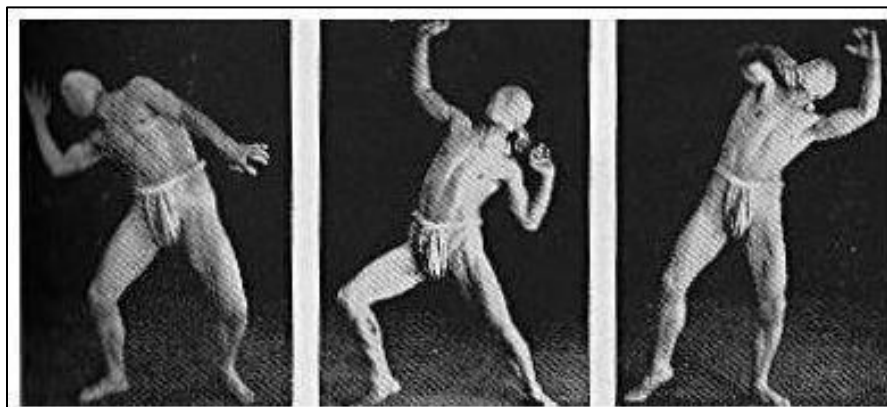


**Figura 6.** Leabhart, Thomas; Etienne Decroux (New York: Routledge, 2007) p. 117-118

La combinación de estos movimientos es el resultado de un triple diseño, da la posibilidad de que surja más diseños comunicativos en el mimo, pero cada movimiento siempre va a tener una intención, siempre van a expresar algo. Cada movimiento tiene una razón de ser y por alguna razón adoptará cierto diseño y combinación.

Étienne (2000) menciona que

Los Triples Diseños es un instrumento que viene del mimo corporal, el cual su objetivo es introducir el drama dentro del cuerpo. El mimo corporal debe aplicar al movimiento físico esos principios y valores de la vida que están en el corazón y en el alma del drama: pausa, vacilación, tiro, peso, resistencia y sorpresa y emoción. El mimo corporal dramático quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas, pensamientos.



**Figura 7.** “La meditation” interpretado por Steven Wasson, en <http://www.youtube.com/v/ioOR0whGi5w&fs=1&source=uds&autoplay=1> [Acceso 23/12/2023]

### 3.3 Construcción de la secuencia de movimientos

En esta parte, se sistematiza sobre el proceso de la intérprete para la construcción de una secuencia de movimientos que se comprende como una serie de sucesiones ordenadas de desplazamientos por ciertos ritmos, se aplican ciertas herramientas corporales donde fundamentalmente se construye en este trabajo con Los Triples Diseños que propone Étienne Decroux. Esta herramienta tiene varios principios para crear, aportando en gran parte a la investigación; además, de que permite conjugar con la información sensible como material generador de movimientos, desplazamientos o ritmos en la partitura o secuencia.

“Las secuencias de movimiento son controladas por el sistema nervioso central y ejecutadas por el sistema músculo-esquelético (función motriz).” (Definiciones - Secuencia de movimiento - ítem Glossar, s. f.).

La construcción de la partitura de movimientos aquí se divide en segmentos, la cabeza, el busto y el tronco, con esta información se conjuga la relajación y direcciones que más adelante se profundizará, improvisaciones, movimientos progresivos y regresivos, etc. Poco a poco esto desarrolla escenas, se fija la partitura con acciones y con ayuda de la mirada externa para la organización sin afectar el registro corporal.

Este proceso de creación y composición, lo dividimos en tres partes:

- Proceso autoetnográfico
- Presencia corporal (enfocándose ya en la herramienta de los triples diseños)
- Acciones compositivas

### **3.3.1 Proceso autoetnográfico**

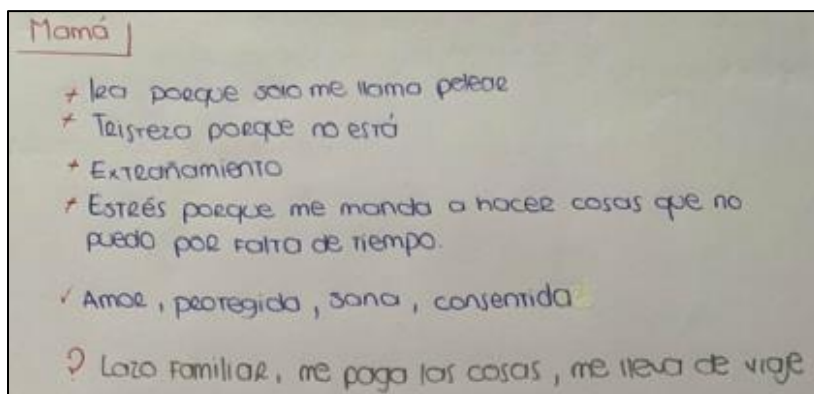
Respecto a este primer momento, responderemos a la pregunta ¿cómo se hizo y qué resultados se obtuvieron en el proceso de la Autoetnografía? Este punto es el más importante, ya que la dramaturgia de la obra gira en torno a la vida personal de la intérprete, rescatando recuerdos, situaciones, experiencias, sensaciones y pequeñas historias mediante ejercicios y juegos donde la actriz pudo registrar tanto corporalmente como de forma escrita en su diario personal.

La primera herramienta autoetnográfica que se utiliza, es la escritura/narrativa; la intérprete realiza el ejercicio de escribir con el objetivo de que ella, en esta parte de la obra, sepa diferenciar las características de las dos personas que seleccionó para poder representar, en este caso su madre (primera persona) y expareja (segunda persona).

- Ejercicio: El otro director de la obra pide a la intérprete que escriba características tanto buenas como malas de ambas personas (Personas que utiliza la intérprete en la composición, su madre y ex pareja).

Resultado: La intérprete, mientras detalla características de su madre, corporalmente se ubica en un lugar tenso, incómodo y triste, mientras que,

de la segunda persona, solamente se mantiene en una sola posición que no muestra con exactitud lo que realmente siente. Nos lleva a la conclusión de que su madre pesa más en la historia y aquí se toma la decisión de enfocarnos más en la secuencia de movimientos, con el estado del cuerpo que tiene al hablar de ella.



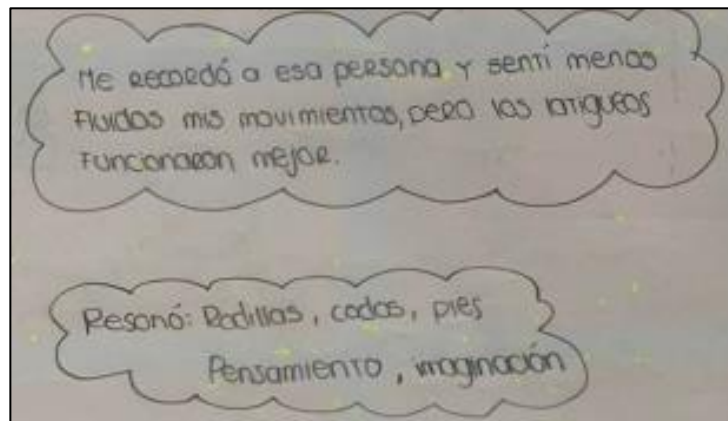
**Figura 8.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca.

Una vez entendido el lugar en el que se encuentran estas dos personas dentro de su vida, pasamos a la segunda herramienta empleada, la entrevista autoetnográfica. La finalidad que se tiene con esta herramienta, es que la intérprete nos narre ya momentos específicos que compartió con estas personas.

- Ejercicio: con ayuda del otro director, se plantean preguntas hacia la intérprete como: ¿en qué momento te diste cuenta de que las cosas cambiaron?, ¿cuál fue tu mejor anécdota que viviste con ella y él?, ¿qué sentiste cuando después de un tiempo se reencontraron?, ¿repetirías ese día especial?, ¿a qué parte de tu cuerpo llevarías ese dolor?, ¿con qué color asocias esa emoción?, ¿qué aprendiste con esto? Posteriormente a las respuestas que se obtienen, se vuelven a registrar de forma escrita.

Resultado: En cada respuesta dada, se puede observar cómo adquiere ciertas posturas con su cuerpo, su tono de voz cambia y se agrega la respiración, es decir, sus suspiros o el cambio de velocidad; en algunas respuestas suelta lágrimas y en otras unas pequeñas risas. Con algunas respuestas se llegan a obtener también materiales audiovisuales, como fotos, videos y audios personales.





**Figura 9.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca.

El uso de las dos primeras herramientas, ayuda en gran parte de la composición, ya que el registro que tiene en el diario de trabajo personal (tercera herramienta) nos permite llegar a la conclusión de que, para la creación de la secuencia de movimientos, se va a representar el mundo interno de ella que le confunde o no le permite salir de este lugar de estar atada a estas personas. Esta representación se la va a demostrar mediante la “deformidad”, se la denomina así porque visualmente, para el espectador, el cuerpo se ubica en un lugar de incomodidad adquiriendo ciertas posiciones no comunes.

### 3.3.2 Presencia corporal

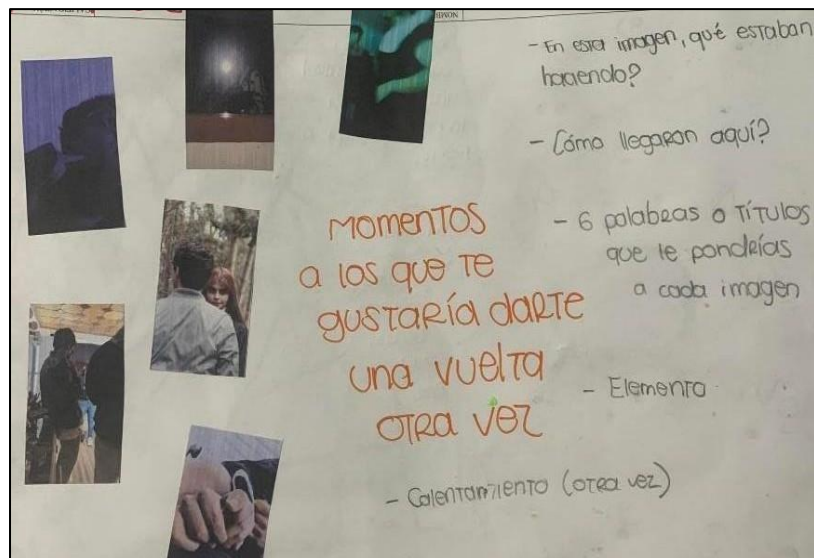
Como se había mencionado, también se logran rescatar recursos visuales con la entrevista y desde este lugar se emplea la cuarta herramienta. El uso de recursos visuales, ayudan al recuerdo y así fortalecen la presencia corporal ante imágenes, videos y sonidos. En esta sección respondemos a la pregunta ¿cómo su estado de presencia y percepción dan resultados? Pese a que anteriormente ya se detalla un poco en qué lugar se ubica al cuerpo, aquí desarrollaremos más profundamente cómo entra ya en alerta el cuerpo.

- Ejercicio: con los materiales generados anteriormente, se le pide a la intérprete que busque más recursos como fotografías que se divide en tres partes, fotografías de su niñez, en su adolescencia y actuales que representen a su madre e igual fotografías con su ex pareja, donde no necesariamente tengan que aparecer, sino también momentos que vivieron. De igual forma, se le pide que busque conversaciones que ha tenido por la aplicación de WhatsApp y en especial audios de voz.

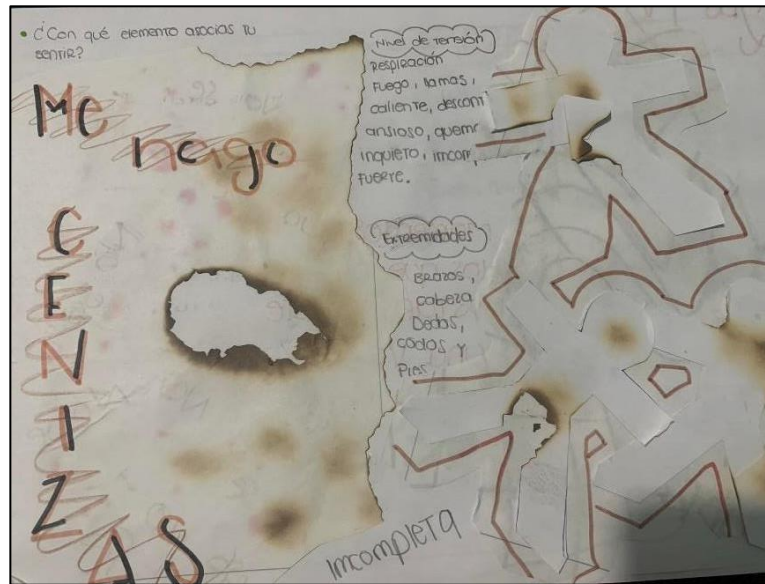


- Resultados: La intérprete, al tener presente los recuerdos y a la vez contarlos, de parte de su madre, muestra un estado triste, se enoja, se incomoda, se ve en ciertas partes del cuerpo tensiones y su gestualidad es otra, llegando a la conclusión de que su madre es la persona que más pesa en esta “lucha”, ya que la mayoría de material fueron cosas negativas a comparación de su ex pareja, que rescata cosas positivas, pero que aún la confundían llevando a otro momento corporal de confusión, duda, recuerdo, etc.

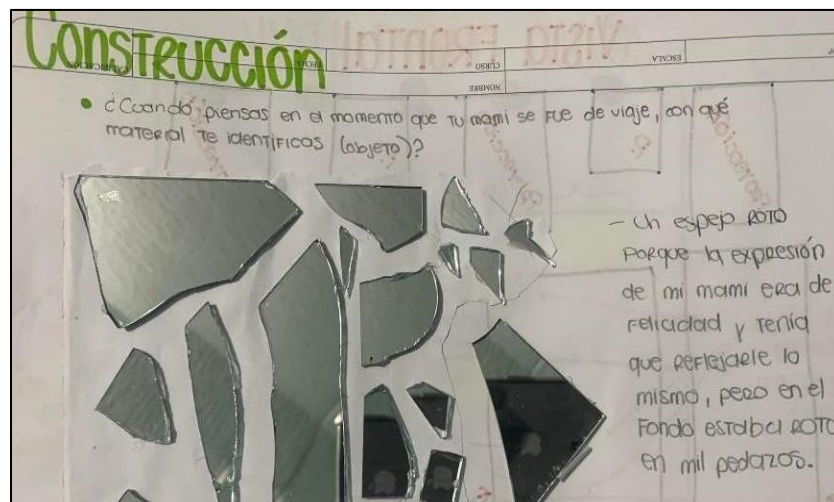
Después de estas comparaciones, se decide trabajar desde el lugar de un cuerpo incómodo, molesto y triste para así relacionar con los tripos diseños y crear la partitura o secuencia de movimientos.



**Figura 10.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca.



**Figura 11.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca.



**Figura 12.** Del diario de trabajo de Kelly Rodríguez de la obra “Peso Sempiterno”. 2023. Cuenca.

### 3.3.3 Acciones compositivas

Una vez seleccionado desde qué estado corporal queremos crear a partir de esta información sensible que levanta la intérprete, se toma la herramienta y técnicas de los triples diseños que propone Decroux, que perfecciona y ayuda al control de los movimientos, a mantener tensiones y más que nada, logra el objetivo de la deformidad por las tres formas de desplazamiento que tiene el cuerpo desde el control del desequilibrio, ritmo e inestabilidad en el espacio que se ubica.

Los ejercicios e improvisaciones que se realizan en este proceso, son tomados gracias al material brindado en anteriores ciclos de la carrera, que han sido brindados desde varios docentes de diferentes cátedras y de igual manera de la formación que propone Étienne Decroux con su investigación.

### Principio de oposición

Decroux nos menciona que toda pesa y que viene a ser el primer drama del humano, entonces trabajamos este primer punto, ya que este necesita ser transferido de manera equivalente para que la intérprete pueda resistir estas tensiones hasta el final. Este cuerpo dramático para trabajar esto, despierta su imaginación, donde lo complicado no es solo imaginar, sino mantener el equilibrio al estar “empujando algo”, entonces tomamos, en esta parte, el trabajo del tronco como el principal eje de movimiento.

La incomodidad o el malestar es un síntoma claro de que se está dando el juego de oposiciones, y, por lo tanto, es un elemento básico para su búsqueda: Decroux (2000) habla del “Derecho al malestar” del mimo corporal, que encuentra su comodidad en la incomodidad. (p. 121)

Cuando ya entiende este momento la intérprete, ella es capaz de realizar los movimientos con su cuerpo, es decir, que cumple el objetivo de primero mover una parte sin que afecte a otra parte y así a otra vez sucesivamente para lograr finalmente una unidad total del cuerpo. Por otro lado, al cuerpo se le divide en segmentos según Decroux de la siguiente manera:

1. Cabeza
2. Martillo: Cabeza y cuello
3. Busto: Cabeza, cuello y pecho
4. Torso: Cabeza, cuello, pecho y cintura
5. Tronco: Cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis
6. Torre Eiffel: Cabeza, cuello, pecho, cintura, pelvis y piernas.

- Ejercicio: Con las emociones, sensaciones, colores, etc. que escribe en su diario con los ejercicios anteriores, se le pide a la intérprete que relacione con movimientos diferenciando los tres segmentos de movimientos cada palabra. Mientras establece estas diferencias, de fondo se le hace escuchar los audios con las voces de las dos personas para llevar mucho más allá al ejercicio y que ella recuerde en qué estado sentimental se encontraba al recordar todo.

Resultado: Para demostrar el sentimiento de agresividad, inclina y suspende el cuerpo exageradamente, pero sin perder el control. Para la incomodidad, hace uso de sus extremidades superiores en tres movimientos, y para la confusión hace rotaciones con la cabeza a todas las direcciones posibles. Una vez teniendo clara la intención que le da a cada movimiento, sigue la combinación y repetición de estos tres momentos, cumpliendo el objetivo de crear una secuencia de triples movimientos y a la vez mostrar un cuerpo deforme.



**Figura 13.** Registro de Kelly Rodríguez. Exploración de Triples Diseños. 2023.

## Relación espacial

El trabajo técnico en este ámbito se lleva a cabo con precisión, exactitud y con restricción, con límites que guíen al cuerpo a lo largo de las trayectorias que realice en ese espacio. No obstante, para Étienne Decroux, el espacio no se va a percibir vacío, sino más bien como un lugar lleno de pensamientos, emociones e intenciones. Por lo que en su búsqueda se orienta hacia una expresión poética que implica la manifestación del pensamiento de cosas ausentes a través de un cuerpo físico presente. De este modo, su pensamiento se materializa en cuerpo y espacio, para quemás adelante adquiriera un significado. (Lizárraga., 2013).

El espacio en el que se encuentra la intérprete, tiene la intención de ser un lugar que genere al espectador un estado de curiosidad, y esto se logra por la distribución de los movimientos queda la intérprete con su partitura. Tiene en cuenta la distancia en la que están distribuidos ciertos elementos escénicos, como las luces y las pantallas, que diferencian el lado emocional y el lado físico, que enriquecen de mejor manera el mensaje que se desea mostrar.

- Ejercicio: Para comprender una mejor distribución del espacio, a la intérprete se le ubica dentro de un cuadrado dibujado por cintas, dándole premisas como el repetir la secuencia que creó en cierto lugar del cuadrado, restringiéndole salir del lugar. Cada vez se le disminuye el espacio, porque otra intención que se tiene con el desarrollo de la secuencia, es que realice dentro del mismo lugar, para que así se entienda mucho mejor esta lucha interna.

Resultado: La intérprete, al inicio, se le complica el no desplazarse de su lugar, pero con cada repetición que se hacen en los ensayos, adquiere esta estabilidad, enriqueciendo mucho más los movimientos y cumpliendo el objetivo de Decroux que es trabajar “la incomodidad del actor”.

## Conclusiones

Los seres humanos estamos cargados de recuerdos, experiencias, sensaciones, historias o vivencias y a la vez somos herramientas compositivas que a raíz de estas percepciones, emociones o vivencias podemos generar un proceso creativo enriquecedor con este material. La investigación enfatiza la necesidad de conectarse con el propio cuerpo y sus percepciones de una manera más profunda, lo que puede llevar a experimentar situaciones de manera más enriquecedora y así abordar el trabajo escénico con una comprensión más completa.

El concepto de autoetnografía emerge como una herramienta esencial en la creación artística, proporcionando una perspectiva única que va más allá de las metodologías convencionales en una investigación. Este enfoque invita al artista a sumergirse en sus propias experiencias y a la vez reflexionar sobre cómo otros han vivido epifanías similares, permitiendo una comprensión más profunda del mensaje, brindando la oportunidad al espectador de acercarse a la realidad del individuo en escena, no con la intención de que este se convierta en un elemento victimizado al acudir a sus recuerdos y sus memorias, si no su cuerpo delate todas estas experiencias en movimientos, acciones, palabras y/o presencia.

La importancia de ir más allá de las herramientas metodológicas convencionales destaca la necesidad de explorar nuevas formas de documentar y contextualizar experiencias. La autoetnografía no solo enriquece la creación artística, sino que también contribuye a la generación de material sensible arraigado en la experiencia corporal.

El Mimo Corporal Dramático de Étienne Decroux y sus Triples diseños son herramientas metodológicas fundamentales para la creación de la secuencia de movimientos en la obra *Peso Sempiterno*. Estas herramientas permiten conceptualizar el cuerpo escénico y explorar sus capacidades físicas y cognitivas para enriquecer el trabajo escénico. Se destaca el proceso autoetnográfico sobre este y la presencia corporal en construcción de la secuencia de movimientos, lo que permite una comprensión más profunda y auténtica de las experiencias personales y culturales. Las acciones compositivas son una forma de dar forma a la secuencia de movimientos y construir así una narrativa coherente y significativa.

En la obra se evidencia cómo la intérprete termina contando su historia con su propio cuerpo que nos da el resultado de un medio de comunicación y diálogo para transmitir un mensaje al espectador. Todo el material en el que me convertí como herramienta compositiva de este montaje, si dio por ende una respuesta a mi pregunta de investigación. La obra termina siendo un resultado completamente válido para yo demostrar que la autoetnografía es una herramienta enriquecedora para generar procesos creativos.

La necesidad mía de presentarme en escena, es una de las cosas que más me identifican en el proceso; fue gratificante el hecho de saber cómo todas las cosas que componen en mi vida, se plasmaron en escena, terminando como un proceso muy interesante de recorrer, que me deja maravillada con los resultados. Un proceso sumamente sanador.



## Referencias

- Ansaldi, F. (19 de junio de 2020). *Consejería de Cultura Madrid*. Obtenido de Barba, E (2013) *La canoa de papel*. Editorial Artezblai. Bilbao - España
- Adams, Tony E. y HOLMAN JONES, Stacy (2008). Autoethnography is queer. En Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln y Linda T. Smith (Eds.), *Handbook of critical and indigenous methodologies* (pp.373-390). Thousand Oaks, CA: Sage
- Baena, D. (2019). *La dramaturgia del actor-mimo, de la técnica al concepto, un legado de Étienne Decroux hacia un teatro del futuro* [Trabajo de grado]. Universidadde Antioquia.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola; *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral* (Mexico: Escenología, 1990)
- Buendía, B. (2021). *Sensibilidades corporales como herramienta para el trabajo en escena* [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid.
- Boylorn, Robin M. (2008). "As seen on TV: An autoethnographic reflection on race and reality television". *Critical Studies in Media Communication*, 25(4), 413-433.
- Cabral, P. (2022). *Eutonía, arte y experiencia sensible. Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (13), 273-282.
- Etienne Decroux, mime corporal, textes, études et témoignages*, Ed. Pezin, Patrick (Saint-Jean-de- Vedás: l'Entretemps, 2003)
- De Filosofía De La Guerra, V. T. L. E. (2021, 18 abril). *¿Quién fue Félix Guattari?* Filosofía de la Guerra. <https://filosofiadela guerra.wordpress.com/2021/04/18/quien-fue-felix-guattari/>
- DELANY, Samuel R. (2004). *The motion of light in water*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DENZIN, Norman K. (2006). "Mother and Mickey". *The South Atlantic Quarterly*, 105(2), 391-395.
- DIDION, Joan (2005). *The year of magical thinking*. New York: A.A. Knopf.



Del Mármol, M., Mora, A. S. y Sáez, M. (2012). Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunctiones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. En Citro, S. y Aschieri, P. (coords.). Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, p.101-118

ELLIS, Carolyn y BOCHNER, Arthur P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity. En Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (Eds.), Handbook of qualitative research (2nd ed., pp.733-768). Thousand Oaks, CA: Sage.

ELLIS, Carolyn (2004). The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview [Autoetnografía: una visión general], Forum Qualitative Social Research, 12(1). Recuperado de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>.

*Etienne Decroux, mime corporal, textes, études et témoignages, Ed. Pezin, Patrick (Saint-Jean-de-Vedas: l'Entretemps, 2003)*

GOODALL, Bud H.L. (2006). A need to know: The clandestine history of a CIA family. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

*Guterman, T. (s. f.). La expresión corporal, el arte y los sentidos. Una experiencia de escolares a través de Visitas Culturales. <https://www.efdeportes.com/efd144/el-arte-y-los-sentidos-a-traves-de-visitas-culturales.htm>*

*Gutierrez C. Importacia de los sentidos. (s. f.). Scribd. <https://es.scribd.com/document/461414562/carlos-gutierrez-importacia-de-los-sentidos#>*

HOOKS, bell (1994). Teaching to transgress: Education as the practice of freedom. New York: Routledge.

*La expresión corporal, el arte y los sentidos. Una experiencia de escolares a trabajos de Visitas Culturales. (s. f.). <https://www.efdeportes.com/efd144/el-arte-y-los-sentidos-a-traves-de-visitas-culturales.htm>*

Le Breton, D. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible* (2.a ed.). Madrid, A.

Martínez, A. (2015) Una reflexión autoetnográfica sobre la práctica de las artes marciales de contacto: ser una (uno) entre todos ellos, *Revista Astrolabio* (14),290-312. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/viewFile/11628/12043>.

Martínez, L. *Qué es la percepción del arte?* (s. f.).

<https://organosdepalencia.com/biblioteca/articulo/read/62941-que-es-la-percepcion-del-arte>

Pagotto, M. (2013). *Indagaciones sobre la relación entre el hombre y el animal en GillesDeleuze*. [Ponencia]. Universidad de Buenos Aires.

*Percepción del fondo escénico y la conexión con el espectador - Paula Castro Caniguante - Casiopea*. (s. f.).

[https://wiki.ead.pucv.cl/Percepci%C3%B3n\\_del\\_fondo\\_esc%C3%A9nico\\_y\\_la\\_conexi%C3%B3n\\_con\\_el\\_espectador\\_-\\_Paula\\_Castro\\_Caniguante](https://wiki.ead.pucv.cl/Percepci%C3%B3n_del_fondo_esc%C3%A9nico_y_la_conexi%C3%B3n_con_el_espectador_-_Paula_Castro_Caniguante)

Pérez, M. (2009). *La composición en Danza: Estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática*. (2009). [Disertación]. Conservatorio Superior de Málaga.

Scribano, A. y De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación. *Revista Cinta Moebio*. (34),1-15. Recuperado de: <https://www.moebio.uchile.cl/34/scribano.html>

J. A. y Damico, J. S. (2014). Auto-ethnography [Autoetnografía]. *Encyclopedia of Social Deviance*[Enciclopedia de la desviación social]. Ed. Craig Forsyth, University of Louisiana-

Lafayette, p.48-50. Wacquant, L. (2000). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*(2006ed.). Buenos Aires: SigloXXI.

Suárez, A. (2014). *Las Artes Escénicas: Cuerpo, presencia y esencia. Pienso, siento, actúo*. . . [Maestría].

Triau, C. (2018). *La Percepción en movimiento. Casa de las Américas, 1*, Casa de las Américas.

TILLMANN-HEALY, Lisa M. (2001). *Between gay and straight: Understanding friendship across sexual orientation*. Walnut Creek, CA: AltaMira.

Uc, A. (2021). Percepción actoral / percepción teatral. *Escuela de Teatro*.

<https://escueladeteatro.uc.cl/publicaciones/cuadernillos-pedagogicos/percepcion-actoral-percepcion-teatral/>

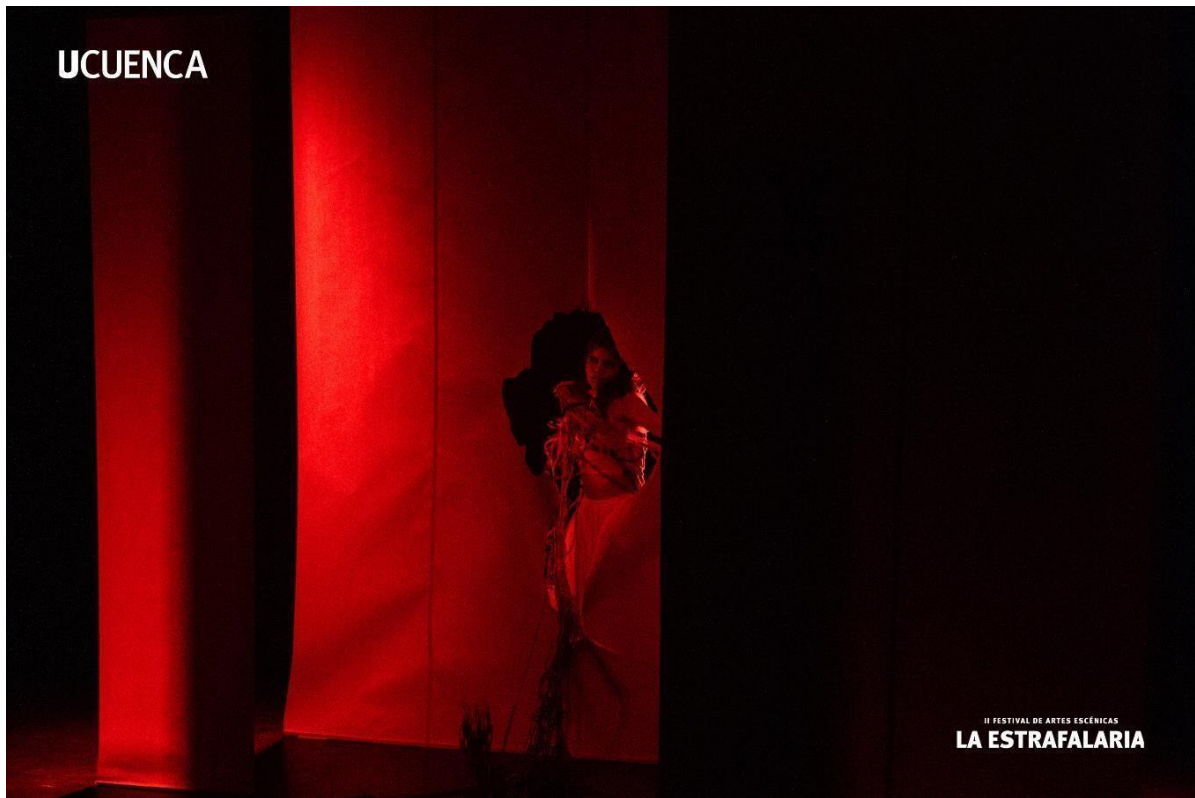
*Vista de El cuerpo sensible - David Le Breton | Ciencias Sociales y Educación. (s. f.).*

[https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias\\_Sociales/article/view/2049/1](https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/view/2049/1)

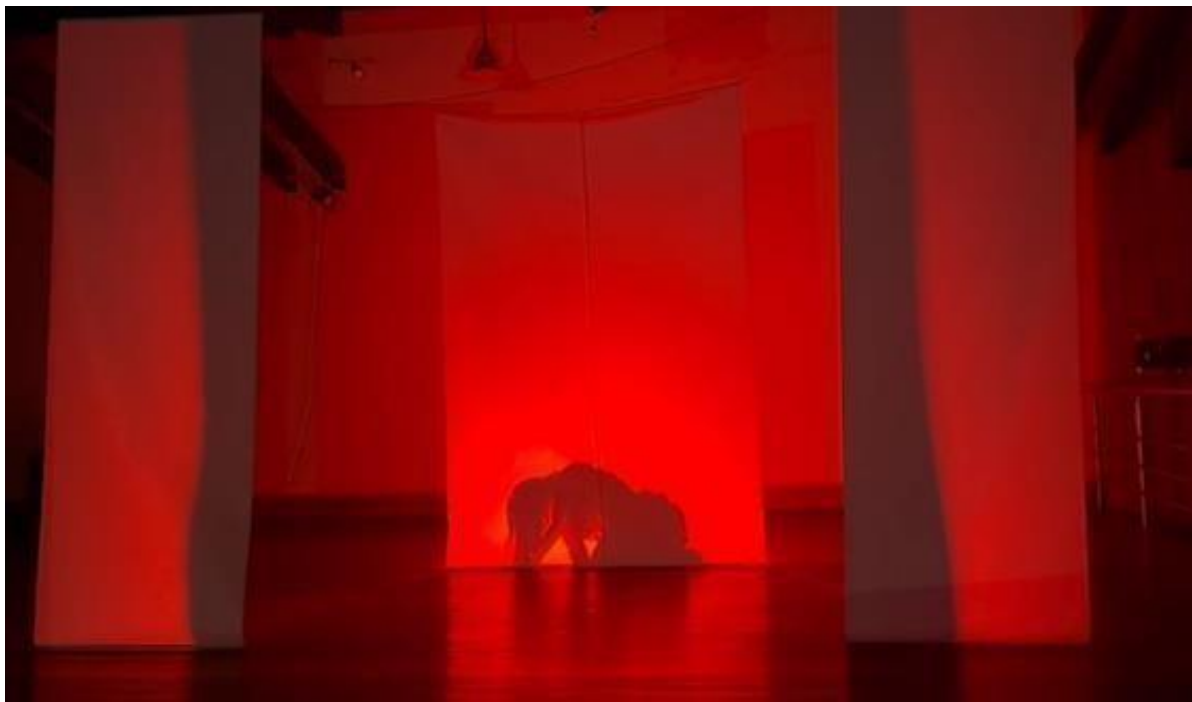
Anexos

ANEXO A: Registro de la obra *Peso Sempiterno*, Festival La Estrafalaria, Sala Alfonso Carrasco, 2023.





**ANEXO B: Ensayo de la obra *Peso Sempiterno*, Universidad de Cuenca, 2023.**



**ANEXO C: Plano de distribución espacial de la obra Peso Sempiterno. Por Kelly Rodríguez y Josué Morales. 2023.**

