



UNIVERSIDAD NACIONAL

Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística-CIDEA

Escuela de Arte Escénico

Memoria Crítica de Trabajo Final de Graduación

Para optar al grado de Licenciatura en Arte Escénico.

Título:

“La dirección de intérpretes en una pieza de teatro físico para encontrar caminos de creación desde el movimiento”

Modalidad: Seminario de Graduación

Presentado por

Amalia Ventura Guadrón

122200701005

A00121651

Comité Asesor:

Tutora: Dra. Paola González Vargas

Lectores: M.A. Mabel Marín Ureña y Lic. Reinaldo Amien Gutiérrez

Julio, 2022

Tema:

**“La dirección de intérpretes en una pieza de teatro físico
para encontrar caminos de creación desde el
movimiento”**

Índice:

Índice de Imágenes.	7
Capítulo 1	8
1. Problema de investigación:	8
2. Justificación:	9
3. Objetivos:	11
4. Antecedentes:	12
5. Referentes Artísticos:	16
6. Fundamentos teóricos iniciales:	19
7. Metodología	23
8. Plan de trabajo y cronograma	1
9. Capítulo II Análisis de Resultados	1
Metodología:	1
Montaje final.	11
Capítulo III. Conclusiones	12
Anexos	18
Videos:	21
Bibliografía	24

Índice de Imágenes.

Ilustración 1. (Cuadros escénicos, Imagen de elaboración propia)	1
Ilustración 2(Elementos metodológicos del laboratorio de experimentación, Imagen de elaboración propia)	5
Ilustración 3(Cuadro escénico 1. Desenraizar, imagen de elaboración propia)	6
Ilustración 4(Cuadro escénico 2 Empacar, imagen de elaboración propia)	7
Ilustración 5(Imagen de dinámica de desplazamientos escénicos, tomada durante el laboratorio de experimentación).....	9
Ilustración 6(Cuadro escénico 4, Imagen de elaboración propia).....	10
Ilustración 7Imagen extraída de la red social de el Festival La Catapulta 2020.....	16
Ilustración 8Imagen oficial promocional del festival.....	17

Capítulo 1

1. Problema de investigación:

“La dirección de intérpretes en una pieza de teatro físico para encontrar caminos de creación desde el movimiento”

El teatro físico y la danza teatro son variantes escénicas, por decir algunas, donde la relación cuerpo-intérpretes es uno o el principal elemento de la composición escénica, es en estas disciplinas donde el cuerpo físico de cada intérprete expone toda su expresividad y destrezas kinestésicas.

Desde la dirección escénica, y en específico desde la perspectiva de quienes les interesa la creación de piezas escénicas donde prevalece el uso del cuerpo, constantemente existen varias interrogantes: ¿cómo potenciar en los y las intérpretes la creación desde el cuerpo en relación a su propio movimiento? ¿qué tipo de herramientas básicas o comandos específicos deberíamos de proporcionar para potenciar la expresividad corporal de nuestros intérpretes? ¿cómo dirigir espectáculos de teatro físico? ¿a partir de qué generarlo? Sin embargo, la pregunta más importante y detonante en esta investigación es: ¿cómo lograr dirigir o estimular la creatividad y expresividad en intérpretes para este tipo de espectáculos? Para ello es importante llevar nuestra atención al cuerpo; al cómo estimular la creatividad, desde la forma, desde la acción, o desde el movimiento puro, y así crear un tipo de lenguaje corporal impregnado de la

autenticidad de cada intérprete, y por tanto una escenificación más atractiva al público.

2. Justificación:

La danza y el teatro son disciplinas que nacieron de una misma raíz y un mismo objetivo ritual, prueba de ello son las manifestaciones artísticas tradicionales en los países asiáticos donde no existe la división entre danza y teatro, ni existe solamente la figura del actor o el bailarín, encontramos al “actor/bailarín”. Esta noción es visibilizada por Eugenio Barba quien en su antropología teatral profundiza sobre esta temática.

Actualmente en occidente esa distinción y división entre teatro y danza, y entre actor y bailarín es más predominante. Podría decirse que ese fenómeno es consecuencia de un período en donde la formación actoral le restó importancia al uso del cuerpo del actor y se priorizó el texto como eje detonador para la creación escénica; de igual manera en la danza ha ocurrido un caso parecido, como lo explica Patricia Cardona (2000) en su libro “La Dramaturgia del bailarín”: “...se le ha negado a la danza la capacidad de hacer dramaturgia a través del movimiento (p.26); es decir por mucho tiempo la idea de crear dramaturgia era exclusiva del teatro, ya que para hacer dramaturgia es necesario el uso de la palabra o letras por tanto la danza no podría crear dramaturgia por la ausencia de estas. Sin embargo, se ha mostrado la posibilidad de crear narrativas y conflictos a través del cuerpo y el movimiento, de las sensaciones y emociones que un bailarín o bailarina puede transmitir al bailar y esto puede ser también una dramaturgia.

En las escuelas de formación artísticas, debido a la búsqueda de una especificidad en cada disciplina, se ha provocado el distanciamiento de sus raíces comunes. Sin embargo, habremos quienes desde la formación nos enfocamos en encontrar, entender y practicar esos pequeños puntos en común entre la danza y el teatro, y así ser intérpretes, directoras, y coreógrafas integrales, que puedan trabajar en procesos artísticos de ambas disciplinas, o en otros procesos donde el teatro, la danza y las artes del movimiento humano se mezclan como en el caso del teatro físico y la danza teatro.

El punto en común más potente entre el teatro, la danza, el teatro físico y la danza teatro, es el cuerpo, como lo explica Cardona (2000): “El teatro y la danza son artes del cuerpo y la prosa que se refiere a estos oficios escénicos debe ser cómplice del cuerpo, igualmente visual, vital, vehículo de lo mental” (p.28). Por tanto, en la presente investigación se priorizó una dirección de intérpretes donde prevaleciera el uso del cuerpo, se buscará la estimulación de la teatralidad a partir del movimiento danzado y no danzado, una autenticidad de movimiento más que desde el texto dramático.

Se sabe que en el teatro existen múltiples formas desde donde estimular la creación en las personas intérpretes. Una de ellas, y la más clásica en teatro, es por medio de una dramaturgia textual, por medio de la construcción psicológica de un personaje o desde las circunstancias dadas en una situación; pero hay personas que defienden la forma de estimular la creación desde el movimiento, desde la acción o desde la forma. Un ejemplo de ello son los maestros Meyerhold, Grotowski, Barba, etc, quienes por medio de metodologías y laboratorios prácticos

lograron estimular en sus intérpretes una corporeidad, una dramaturgia de movimiento y una escenificación particular, más atractiva al público, y la danza no es la excepción: "...y para el Bailarín, esta es una forma de hacer dramaturgia por la vía de la acción inmediata y no de la acción previa al montaje" (Cardona, 2000, p.52). En esta investigación se priorizó la estimulación escénica desde el movimiento, desde la acción o desde la forma, con el objetivo de encontrar puntos en común entre bailarines y actores, para conseguir un resultado escénico visualmente más atractivo y para encontrar múltiples metáforas en el movimiento y el cuerpo.

3. Objetivos:

3.1 Objetivo General:

- Dirigir una pieza de teatro físico para encontrar caminos de creación desde la fisicalidad y el movimiento.

3.2 Objetivos específicos:

- Estudiar los conceptos de composición escénica propuestos por Ramón Griffero en su poética "La Dramaturgia del Espacio" para su aplicación práctica en la creación de una puesta en escena.

- Ejecutar un laboratorio de creación con los y las intérpretes seleccionadas donde prevalezca el uso del cuerpo como principal eje de creación.
- Integrar los ejercicios que mejores resultados mostraron durante el proceso de laboratorio en una dramaturgia escénica, para crear y dirigir una pieza de teatro físico.

4. Antecedentes:

4.1 Odin theater (training):

Esta agrupación por mucho tiempo ha llamado la atención debido a su trabajo e investigación sobre el entrenamiento actoral, el cual le ha dado un resultado atractivo y dinámico al uso del cuerpo, movimiento y acción en sus trabajos escénicos. Para la presente investigación se tomó del Odin Theater su trabajo e investigación sobre el entrenamiento actoral, enfocado en el desarrollo de las capacidades expresivas del cuerpo.

El entrenamiento del actor poco a poco se va transformando. En un inicio significa la adquisición de disciplina, es una introducción al mundo del teatro; pero posteriormente en el training para el actor significó su independencia, un complejo de herramientas, con una técnica y un sentido

espiritual que utilizará cada vez que se encuentre en un proceso creativo (Barba, 2009, p.81).

A partir de esta perspectiva se recopilaron ejercicios de entrenamiento físicos, para potenciar la expresividad del cuerpo.

En el video "Physical training by Odin Teatret" (theatrotv, 2017)¹ se observa el trabajo y dirección de Eugenio Barba, quien a partir de una actividad como sentarse, y apoyándose de la utilización de conceptos como el de las fuerzas en pugna, la guía del manejo de los opuestos, el equilibrio, la transición, etc., facilitan al intérprete herramientas para la creación de partituras de movimiento que pueden evolucionar a un hecho escénico. En la presente investigación algunos ejercicios como estos sirvieron de guía para la elaboración de un laboratorio de experimentación, del cual se extrajeron resultados que servirán para la dirección de actores desde el cuerpo y el movimiento.

4.2 Jacques Lecoq

Jacques Lecoq fue un pedagogo teatral que dedicó su atención al trabajo de la expresión corporal a través de diversas herramientas como la máscara neutra y el análisis del movimiento, por mencionar alguno de sus aportes. Produciendo así lo que él llamó una gimnasia dramática: "...se debe de ayudar a

¹ Para visionar el video acceder al siguiente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=JUJH4i6-uuM&list=WL&index=48&t=77>

cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga más de la cuenta, sin que contamine aquello que desea transmitir. Se apoya por tanto en una gimnasia dramática.” (Lecoq, 1997, p.104). Esta herramienta posee diversos objetivos, entre los principales:

- La canalización de la energía en el cuerpo y que el gesto facial surja por consecuencia.
- Simplicidad y economía del movimiento.
- Movimientos y gestos justificados.

Para la investigadora estos tres aspectos son de mucha importancia, pues forman parte de su formación artística y resultaron claves para generar un lenguaje en común con sus intérpretes a la hora de dirigirles.

Dirigir una puesta en escena donde prevalezca el uso del cuerpo por encima del texto fue el objetivo principal de esta investigación, para el cual se necesitan cuerpos vivos, conscientes de cada parte de sí mismo y de los movimientos que ejecutan para dotarlo de sentido en las composiciones escénicas creadas. Por tanto, la inclusión de los ejercicios planteados por Lecoq fueron fundamentales en el diseño del laboratorio de experimentación.

De igual manera el lugar desde donde plantea la creación Lecoq fue de mucha ayuda para la presente investigación. Lecoq comprende la creación desde la mecánica y precisión del movimiento para luego dotarlo de sentido y dramaturgia, es decir, una manera de crear desde el afuera (cuerpos y espacio)

para luego crear el adentro (dramaturgia, sentido y ficción): "...sea cual sea el gesto que ejecute, el actor se inscribe en una relación con el espacio que le rodea y organiza en sí mismo un estado emocional concreto. Una vez más el espacio exterior se refleja en el espacio interior" (Lecoq, 1997, p. 104).

4.3 "Cruzar": Proceso Artístico Autorreferencial iniciado en el 2018.

En el 2018 desarrollé un proceso creativo que tuvo por nombre "Cruzar". Inicialmente se pensó como un solo o unipersonal, se generaron textos de relatos, recuerdos o sentires de la investigadora y cualidades de movimiento que reflejaban esas sensaciones. Luego, conforme las exploraciones avanzaban se integraron dos intérpretes más a la propuesta, quienes a través de sus vivencias enriquecieron las exploraciones. El proyecto no se logró concretar en una pieza escénica ni mostrarse al público.

Este proceso nació bajo el deseo de aplicar conceptos de creación escénica y dirección teatral tales como:

- La composición espacial.
- Dramaturgia escénica.
- La auto referencialidad.
- Interdisciplinariedad (danza-teatro)

Dicho montaje fue creado bajo la temática de “migración”, a partir de las vivencias de la creadora-intérprete y como se articulan en un lenguaje escénico danzado.

Para esta investigación se retomó dicho proceso como detonador creativo inicial, de esta forma se obtuvo parte del material creativo de la pieza de teatro físico que se mostró como resultado de esta investigación.

Se profundizó en aspectos de dirección escénica, dando especial énfasis a la dirección de intérpretes, ya que para este proceso la investigadora asumió el rol de directora y no intérprete-creadora.

5. Referentes Artísticos:

5.1 DV8:

Es una compañía de teatro físico de mucha trayectoria, y ha servido de semillero de otras compañías que se dedican a la creación de espectáculos de danza teatro o teatro físico como es el caso de la compañía “Última vez”, entre otras agrupaciones y coreógrafos. “DV8” se tomó como referente debido a la forma en que potencian la expresividad, capacidades y destrezas físicas de sus intérpretes, lo podemos observar en el siguiente video: *DV8 Physical, Theatre To be straight with you.*² En este video vemos al intérprete dibujando líneas rectas con sus extremidades, creando un bloque en sus articulaciones, produciendo así una corporalidad incómoda y rígida, difícil de movilizar, pero que el intérprete por

² Para visionar el video acceder al siguiente link:
<https://www.youtube.com/watch?v=UcUTSSXj34>

medio de sus destrezas corporales, como la fuerza y la flexibilidad resuelve su movilización por el espacio, y que en combinación con las circunstancias dadas por el audio en off le da un sentido al movimiento y a la escena en general.

En el siguiente video: “*DV8 Physical Theatre, Dv8phycal theatre, Can We Talk About This?*”³ Podemos observar un ejemplo de lo que Lecoq llamó Gimnasia dramática, es decir, el uso de elementos acrobáticos para potenciar el atractivo de la escena; sin embargo, no es la ejecución acrobática lo que le importa a la investigadora, si no el uso de contrapesos para generar imágenes donde el cuerpo se convierten en objetos de utilería, la capacidad de sostener un texto con un sentido y ejecución clara mientras se ejecuta el movimiento, es decir, la unificación de cuerpo y voz en movimiento.

5.2 José Andrés Álvarez Sanóu (Las hijas de otro/ Proyecto tres Hermanos):

Artista Costarricense con trayectoria en teatro y sobre todo en el área de la danza. Álvarez es un referente artístico en la investigación, ya que ha tenido influencia en la formación artística y sobre todo en la experiencia escénica de la investigadora, por tanto, mucho del abordaje de dirección escénica y de creación de movimiento estuvo influenciada por la metodología de trabajo de Álvarez Sanóu, ya que fue un aprendizaje vivencial.

Según la entrevista realizada, dicha metodología de creación y dirección se basa “...en la ausencia de textos dramáticos, como palabra oral, dentro de la puesta en escena, aunque esto puede ser utilizado como guía a la hora de la

³ [DV8 Physical Theatre | Can We Talk About This? : Ann Cryer.](#)”

formulación de ensayos o a la hora de conducir el movimiento de los creadores escénicos...” expresó J. Álvarez Sanóu, (comunicación personal, 29 de mayo 2019). Es decir, si se utiliza el texto es para la extracción de acciones o frases que estimulen el accionar del cuerpo en escena. Dicha dinámica se utilizó como motor creativo para un cuadro dentro de la pieza teatral desarrollada en esta investigación.

No se busca la forma teatral, ni la forma dancística, pero sí la dinámica del movimiento. “No me interesa el giro de un bailarín perfectamente ejecutado, más bien buscaría la interrupción de este y descubrir qué le pasa a ese cuerpo en esa interrupción y a dónde nos puede llevar mediante la sorpresa de acceder a una dinámica de movimiento no habitual” expresó J. Álvarez Sanou, (comunicación personal, 29 de mayo 2019). Es importante por ello conocer la forma de moverse de los y la intérprete para decodificarlos y llevarlos a otros sitios lejos de su zona de confort.

A pesar de tener un vínculo cercano con dicha metodología de trabajo, en la investigación presente no se pretendió realizar una copia de ella, sino tomar algunas estrategias de dirección como la ausencia de texto dramático como detonador inicial o la búsqueda de otras posibilidades de movimiento lejanas a las ya conocidas por los y las intérpretes.

6. Fundamentos teóricos iniciales:

6.1 Dirección de actores:

Para esta investigación se utilizó la visión de dirección de intérpretes de Lorena Ballesteros: “El director teatral como coordinador y organizador de los elementos que intervienen en la escena, es el responsable del tipo de actuación que vemos en el escenario” (Ballesteros, 2005, p.105).

Los/las intérpretes son los cuerpos vivos en el escenario y son ellos y ellas quienes guiarán en primera instancia a los/las espectadores durante la experiencia escénica, por ello es importante darle las coordenadas indicadas y señales correctas para que por medio de su interpretación los espectadores logren vivenciar la experiencia escénica.

En concordancia y según lo planteado por Ballesteros, se buscó por medio de un laboratorio de investigación crear un lenguaje común entre los/las intérpretes y la directora. Dicho lenguaje se basó en ejercicios interpretativos que se ejecutaron en un laboratorio práctico, el cual además de generar confianza desde la palabra y el cumplimiento de directrices, buscó la confianza y comunicación desde el cuerpo y movimiento; por tanto, la investigadora se hizo responsable de generar un espectáculo donde los cuerpos en escena estuvieran en su máxima capacidad expresiva. En otras palabras, la directora jugó un rol de

“*coach*” y mediadora entre lo que sucedía en las entrañas del espectáculo creado y lo que se mostró al público en su puesta en escena.

6.2 El Cuerpo:

El cuerpo es un concepto amplio con muchas perspectivas de definición y análisis, sin embargo, en este caso utilizaremos la definición de Elena Gutiérrez propuesto en su libro “Al danzar”. Desde su perspectiva como coreógrafa y bailarina: “En la danza, la compresión del cuerpo está centrada en la integración del movimiento, de la emoción y el pensamiento; es decir el cuerpo como unidad psicosomática, es reflejo de una historia vivida y compartida” (Gutiérrez, 2008, p.116). En total acuerdo y desde su experiencia como bailarina, la investigadora tomó al cuerpo (con todos sus componentes: energía, materia, forma, movimientos, tiempo-espacio, etc.) como detonador de material creativo para la creación de una pieza escénica, se aprovechó todas las perspectivas posibles desde donde abordar el cuerpo para crear imágenes escénicas, metáforas, paisajes, discurso, incluso posiciones políticas sobre el cuerpo y su significancia en nuestro contexto actual.

6.3 Dar sentido al Movimiento:

Este es un término extraído del libro “El cuerpo poético” de Jacques Lecoq. En este apartado de “Dar sentido al movimiento”, Lecoq hace mención de tres formas claves para la búsqueda de sentido en el movimiento, las cuales son: la indicación, la acción, y el estado: “La indicación está cercana a la pantomima, la acción está en el terreno de la comedia del arte, y el estado nos conduce al drama...” (Lecoq, 1997, p.104). Durante esta investigación no se visitaron

ninguna de estas disciplinas de donde Lecoq extrae esos términos, sin embargo, sirvieron como guías para formular ejercicios durante la etapa del laboratorio, para que la directora guiara a los/las intérpretes en la búsqueda del sentido del movimiento, para luego poder trasladar esos movimientos a la puesta en escena.

Ej. Indicación: Despedirse.

Acción: abrazar.

Estado: Nostalgia.

6.4 Cuerpo y narrativa geométrica del formato:

Dicha conceptualización es tomada del libro “La dramaturgia del espacio” de Ramón Griffero. Mediante la práctica de su planteamiento se buscó que el diseño espacial y composición corporal tengan una coherencia entre sí, y que ambas en conjunto producen el sentido total de la pieza.

Griffero en su apartado “cuerpo y narrativa geometría del formato” nos menciona como el cuerpo en escena produce un nuevo y mejor diálogo si se busca una coherencia a partir de la geometría de la escena: “Para profundizar esta narrativa es fundamental relacionar sensiblemente nuestro dibujo corporal en diálogo con la geometría de la escena” Griffero, 2011, p.99). Griffero nos invita a observar el escenario como un rectángulo que a la vez contiene dentro de sí otras figuras geométricas, en las cuales podemos ubicar a los actantes y a partir de ahí comenzar a buscar dinámicas, relaciones, ritmos y tridimensionalidad en escena.

Para efectos de esta investigación se profundizó en la aplicación de conceptos de composición expuestos por Griffero, los cuales son: el uso de diagonales, la

triangulación, las horizontales, las verticales y el círculo. Para la investigadora fue importante observar cómo se fue volviendo más complejo y completo el habitar y dibujar en el espacio; a partir de simples diseños de trayectorias en el escenario, poco a poco, a medida que avanzan las exploraciones se fueron agregando elementos un poco más complejos, como ritmos, proporciones, asimetrías, etc. Hasta llegar a obtener el concepto, idea o sensación que se desea transmitir al espectador.

6.5 Foco en el espacio escénico:

Se utilizó para esta investigación el significado y uso de foco que propone Ramón Griffero: “Dentro de esta gramática de la relación cuerpo-espacio lo que defino como foco es el lugar no solo donde se dirige la mirada, sino donde deseamos que el espectador vaya estructurando sus puntos de atención, determinados por la composición de la escena” (Griffero, 2011 p.83.) la investigadora se propuso utilizar esta herramienta para crear cuadros escénicos donde hubiera dos o más focos de acción simultánea.

De igual manera por medio de la exploración del concepto de foco en escena se buscó producir estados o atmósferas escénicas utilizando solo los cuerpos sin textos que expliquen de manera narrativa una ficción; ya que para la dirección de piezas de teatro físico el cuerpo de los/las intérpretes poseen la mayor relevancia y peso escénico. “Al ordenar el cuerpo y el foco con el espacio producimos instantes de ficción que en primera instancia nos llaman a la percepción de un estado o atmósfera, interpelando al espectador, guiando su mirada y con ellas sus sentidos” (Griffero, 2011, p.86.)

7. Metodología

La presente investigación tuvo como objetivo dirigir una pieza de teatro físico, para ello se tomó la dirección de intérpretes como uno de los ejes temáticos en dicha investigación. La búsqueda se centró en estimular la creatividad de los/las intérpretes desde el cuerpo y el movimiento. Durante las sesiones exploratorias se aplicaron ejercicios escénicos basados en principios de entrenamiento, creación, y exploración propuestos por el Odin Theater, Lecoq, entre otros provenientes de la danza contemporánea. Se priorizó la búsqueda creativa donde prevaleciera el movimiento y el uso del cuerpo en los/las intérpretes, dicho resultado se sumó al material creativo e interpretativo que la investigadora moldeó en la pieza escénica de 30 minutos.

Se seleccionaron tres intérpretes, dos bailarines y un actor para dicho montaje, a quienes se les dio una charla introductoria para contextualizarlos con respecto a los principios de búsqueda en este proceso de investigación:

- La composición espacial.
- El cuerpo.
- Darle sentido al movimiento.
- La autorreferencialidad

El proceso creativo y de investigación se dividió en 4 etapas:

Etapa 1. **Recolección y Selección:** Durante esta etapa inicial se retomaron y seleccionaron los principios de dirección y creación bajo los cuales se inició el proceso coreográfico de la pieza “Cruzar”, de estos se seleccionaron aquellas estrategias que fueron útiles para la dirección y creación de una nueva pieza escénica.

Etapa 2. **Laboratorio de Experimentación:** En esta etapa se pusieron en práctica ejercicios exploraciones donde se priorizó la estimulación creativa desde el movimiento y el cuerpo, los cuales fueron encaminados hacia las necesidades específicas del montaje escénico.

Etapa 3. **Montaje Escénico:** De la etapa anterior se tomaron los resultados obtenidos para la creación y dirección escénica de una pieza de teatro físico, apoyados de imágenes, temáticas o incluso textos que surgieron a partir de los ejercicios o estrategias planteadas en el laboratorio anterior.

Etapa 4. **Análisis de los resultados:** A partir de los resultados obtenidos en el laboratorio y el montaje escénico, se realizó un análisis de todo el proceso mediante esta *Memoria Crítica* donde se comprobó el alcance y metas de cada estrategia.

7.1 Sobre el abordaje escénico:

Para esta investigación se retomó como detonador creativo el proceso iniciado en el 2018, el cual la creadora denominó “Cruzar”. Se profundizó en sus bases de dirección y creación escénica. De esta forma se obtuvo parte del material creativo de la pieza de teatro físico que se mostró como resultado de esta investigación y el cual fue denominado “Raíz”.

- Composición Espacial: se tomaron los principios de composición que Ramón Griffero propone en su libro “La dramaturgia del espacio” para el diseño de la espacialidad y la distribución de cuerpos en el espacio.
- Dramaturgia escénica: luego de las experimentaciones artísticas y los resultados obtenidos durante el laboratorio de experimentación se realizó una etapa de dramaturgia escénica, para conectar las ideas y crear una dramaturgia no dramática si no una de acciones.
- Auto referencialidad: “Cruzar” fue un proyecto cuyas bases creativas se fundamentaron en la auto referencialidad y las vivencias obtenidas por la creadora/intérprete en su experiencia como “migrante”. Para esta investigación se tomó el sentido y significado que la etiqueta “migrante” significa para cada intérprete desde sus cuerpos y vivencias.

7.2 Estrategias metodológicas:

7.2.1 Recolección y selección de información:

Esta etapa del proceso de investigación se centró en la recopilación y estudio de escritos, videos, y la bitácora de dirección que la investigadora realizó en el proceso coreográfico “Cruzar” en el 2018, el cual se usó como referente inicial para esta nueva investigación-creación.

7.1.2 Laboratorio de experimentación:

A partir de la etapa anterior se formuló un laboratorio con ejercicios prácticos donde se buscó potenciar la expresividad corporal en cada intérprete, los cuales fueron encaminados hacia la búsqueda de los objetivos de la puesta en escena.

Fases del laboratorio:

- Fase 1: Durante esta etapa los ejercicios que se ejecutaron fueron de improvisación conducida a través de diversos estímulos, el objetivo fue que la directora-investigadora reconociera las particularidades de movimiento de los/las intérpretes con los que se trabajó. De igual manera, por medio de estos ejercicios se buscó crear un ambiente de confianza y apertura donde cada intérprete se

sintiera cómodo/a al mostrar su forma de moverse y crear con el cuerpo.

- Fase 2: En esta etapa se emplearon ejercicios prácticos con los cuales se pudo generar material creativo, que se desarrolló y transformó en material disponible para ser dirigido y crear una puesta en escena de teatro físico.

7.1.3 Montaje escénico:

Durante esta etapa es donde la directora seleccionó el material que se generó durante las exploraciones en la etapa del laboratorio. Se seleccionó aquellos insumos que mejor se acoplaron o correspondan a la búsqueda creativa planteada en el montaje escénico que se desea crear.

7.5 Cuadro de Actividades realizadas

Objetivo Específico	Actividad	Resultados Alcanzados	Indicadores de logros
Estudiar los conceptos de composición escénica propuestos por Ramón Griffero en su poética "La Dramaturgia del Espacio"	Aplicar de forma práctica estos conceptos en la puesta en escena.	Crear una pieza de teatro físico donde el cuerpo, el movimiento y el espacio están concatenados en diseño y contenido.	Una pieza de teatro físico de 30 min. La cual posee sentido, desde su diseño espacial, kinetico y dramático.

<p>Implementar un laboratorio de dirección de intérpretes donde prevalezca el uso del cuerpo desde un movimiento puro, privilegiando la autenticidad del intérprete.</p>	<p>Formular un laboratorio de dirección de intérpretes con los ejercicios o información obtenida durante recolección de información.</p>	<p>Un laboratorio dirigido a artistas escénicos de teatro y danza donde se busque estimular la creatividad corporal de cada intérprete.</p>	<p>Dos ejercicios prácticos que se pueden aplicar a cualquier otro proceso de montaje de teatro físico para generar material creativo.</p>
<p>Integrar los ejercicios que mejores resultados mostraron durante el proceso de laboratorio en una dramaturgia escénica. .</p>	<p>Realizar una dramaturgia escénica con el material adquirido en el laboratorio de dirección.</p>	<p>La dirección de una pieza escénica donde el uso del cuerpo y movimiento sean los movilizadores de una dramaturgia escénica.</p>	<p>Una herramienta metodológica que sea útil a la hora de diseñar y dirigir un espectáculo escénico donde prevalezca el uso del cuerpo.</p> <p>Una escena creada y dirigida a partir de la expresividad corporal de los intérpretes y la autenticidad del movimiento de cada una de ella/os.</p>

8. Plan de trabajo y cronograma

Plan de trabajo y Cronograma 2019																
Etapa	Fase	Tareas	Ago.				Sept				Oct.			Nov.		
Recolección y selección de información		reflexión y análisis de la información														
Laboratorio de Experimentación	Fase 1	Ejecutar fase 1 Sistematizar los resultados														
	Fase 2	Ejecutar la fase 2 Sistematizar los resultados Seleccionar el material para el montaje														
Montaje Escénico		Crear una dramaturgia del material. Vincular otros insumos que aporten al material escénico. Limpiar y afinar el														

9. Capítulo II Análisis de Resultados

Metodología:

Etapa 1. Recolección y Selección:

Durante esta etapa se hizo una recolección de insumos creativos que se generaron durante el proceso de creación del proyecto antecedente llamado “Cruzar”.

Se seleccionó material que fuera útil para guiar las exploraciones, se tomó la línea dramática que había surgido en esta pieza creativa, se tomaron cuatro cuadros de acción:

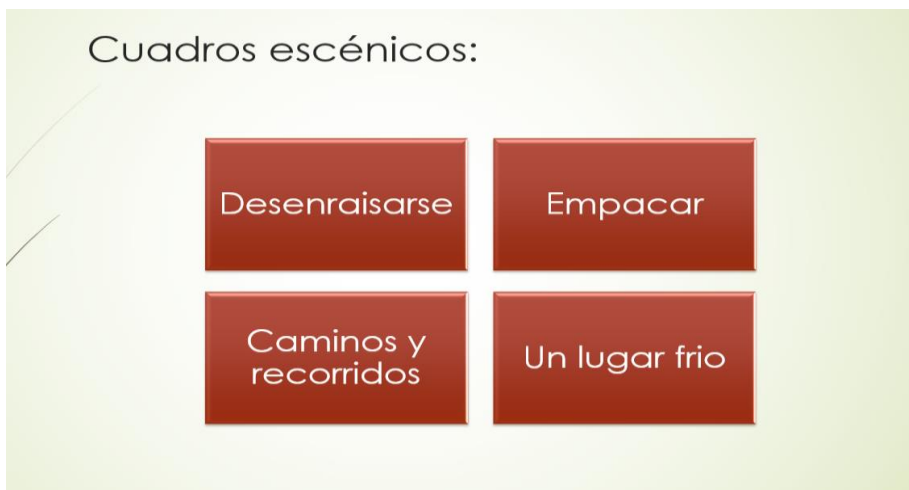


Ilustración 1. (Cuadros escénicos, Imagen de elaboración propia)

A dichos cuadros se les asignó un nombre o verbo que también sirviera de motivación para generar exploraciones de movimiento.

Para facilitar la creación del diseño espacial y corporal de estos cuadros se planificó para la siguiente etapa como objetivo explorar los conceptos que se tomaron de la dramaturgia del espacio de Ramón Griffero y así ayudan de guía a la exploraciones que se llevarán a cabo en la etapa del laboratorio de creación.

Los conceptos seleccionados fueron:

- Cuerpo y Narrativa Geométrica del Formato.
- Los focos en el espacio escénico.

¿Qué se encontró al momento de desarrollar la práctica?

- Utilizar dichos conceptos fue de utilidad para establecer un diseño espacial, desplazamientos en el escenario, posiciones de los intérpretes, y cuadros de acción principales y secundarios.
- Ayudó a encontrar una armonía visual y balance a nivel de ritmo en los cuadros de acción que proponen múltiples focos de atención sucediendo simultáneamente.
- Proporcionó estímulos de creación ficcional a los y las intérpretes en las exploraciones de movimiento.

Etapas 2. Laboratorio de experimentación:

Se realizó un laboratorio de exploración-creación donde se priorizó el uso del cuerpo y del movimiento para estimular el estado creativo en los/las intérpretes y obtener material sensible para construir una pieza de teatro físico.

Se programaron sesiones de trabajo con los objetivos planteados por la investigadora, estos objetivos buscaban respuesta a la principal interrogante de esta investigación: ¿cómo desde la dirección de intérpretes estimular la creación en los y la intérprete desde el cuerpo y del movimiento?

Dicho laboratorio fue diseñado bajo los siguientes conceptos:

Conceptos Aplicados durante el laboratorio de creación y el montaje

Conceptos	Metas	Logros
Fisicalidad y movimiento	Generar Material creativo a partir del movimiento puro	Tres cuadros o escenas creados a partir de este concepto
Literalidad en el movimiento y abstracción del movimiento.	Con letras canciones o textos crear partituras de movimiento.	Construir historias a partir de la interpretación corporal, buscando la literalidad en la representación del movimiento o un movimiento abstracto. Construir movimiento a partir de palabras y de las inflexiones que se producen en la pronunciación afecta directamente a la ejecución de movimiento.
Gimnasia dramática.	Trabajo en parejas cuerpo a cuerpo.	Explorar las posibilidades físicas a partir del manejo del peso del compañero/a, y crear imágenes "acrobáticas" de contra peso para utilizarlas en el montaje.
Canalizar la energía en el cuerpo y no en el gesto facial	Ayudar a los intérpretes a encontrar mayor claridad en el cuerpo.	Personaje hombre maceta. Limpieza y precisión en los movimientos corporales. Economía en el movimiento
Gesto	Justificación del gesto	Se consiguió una lógica dramática donde cada gesto nos llevaba por una narrativa clara.
Foco	Generar una puesta pieza escénica donde haya, múltiples focos en un mismo cuadro.	Se generaron cuadros escénicos en donde había dos focos de acción a la vez, logrando así diversas líneas de tiempo, acompañar imágenes metafóricas junto con imágenes narrativas, cuadros escénicos más dinámicos.
"si" Aceptación del movimiento	por medio de comando de voz usando la palabra "si" durante las improvisaciones de movimiento, generar estímulos que lleven a sensaciones o emociones, sin llegar lateralizar o representar la emoción o sensación,	Libertad del movimiento, flujo continuo, búsqueda continua de la espiral del movimiento, modifica del volumen del movimiento, Rebeldía en el movimiento.

<p>“no” negación o corte del movimiento</p>	<p>por medio de comando de voz usando la palabra “no” durante las improvisaciones de movimiento, generar estímulos que lleven a sensaciones o emociones, sin llegar a lateralizar o representar la emoción y/o sensación,</p>	<p>Estado de alerta constante en el movimiento, sensación de frustración.</p>
---	---	---

Etapa 3. Montaje Escénico.

La investigadora seleccionó de manera individual los cuadros de acción y propuso objetivos a cada cuadro que correspondiera a la manera en que visualizaba la puesta en escena y dinámicas que se generaría en cada cuadro.

Se tomó cada uno de los cuadros escénicos por separado y se les asignó material que había surgido en el laboratorio de acuerdo al título o verbo que se le había asignado anteriormente.

Elementos metodológicos del laboratorio de experimentación.

- Dramaturgia espacial
- Literalidad y abstracción del movimiento
- Gimnasia dramática
- Canalización de la energía en el cuerpo y no en gesto fácil
- Economía del movimiento
- Gesto
- Fiscalidad y movimiento
- Cuerpo voz



Ilustración 2 (Elementos metodológicos del laboratorio de experimentación, Imagen de elaboración propia)

Cuadro 1: Desentraizar

Desentraizarse:

- Referencias:
- Manglares que caminan (árboles caminantes)
- Sensación de ahogo, buscar nuevo lugar



Ilustración 3(Cuadro escénico 1. Desentraizar, imagen de elaboración propia)

Para lograr crear este primer cuadro escénico se trabajaron dos escenas paralelas. En la escena 1 se colocó un texto, como introducción, donde se le explica al público de qué trata la obra y la presentación de los personajes/intérpretes. Al mismo tiempo se desarrolla la escena 2, en el mismo espacio y delimitado por líneas en el piso, la cual es una metáfora en movimiento de las palabras del texto. (ver anexo 1 min, 2:27 al 8:49)

En la escena 1 se logró un diseño espacial que surgió de un ejercicio que se elaboró durante el laboratorio y con movimientos que surgieron de los verbos de “despedir” y de “empacar”, el cual poco a poco, se difuminó con ritmos y tamaños hasta llegar a un gesto más sutil casi bailado.

Al intérprete del segundo momento se le estimuló con imágenes de árboles caminantes o manglares, donde los dedos de las manos y pies son raíces que buscan “enraizar de nuevo” y a partir de ahí crear una dramaturgia de movimiento.

Para que los/ la intérprete generarán movimientos concretos y con sentido se les estimulaba a crear movimientos con verbos concretos con los que pudieran accionar. Luego se moldean con ritmos y velocidades. De igual manera el estímulo visual fue muy importante, como fotos o imágenes, ya que le daba un objetivo concreto sobre el cual crear movimiento.

En una escena donde existan cuadros de acción paralelos se descubrió que la velocidad, amplitud de movimiento y la delimitación espacial ayudan a equilibrar y guiar el foco de atención en el espectador/a. Son herramientas de las cuales la directora se ayudó para generar armonía y dinamismo en la escena.

Cuadro 2: Empacar

Empacar

- Textos de despedida de los intérpretes
- Búsqueda de diferentes maneras de abrazar
- Literalidad y abstracción del movimiento.



Ilustración 4(Cuadro escénico 2 Empacar, imagen de elaboración propia)

Para realizar este segundo se acudió a uno de los ejes creativos más importantes de la investigación: la autorreferencialidad. Se le solicitó a los y la intérprete que escribieran la despedida de uno de los lugares significativos en sus vidas. Dicho

texto se abordó con el cuerpo desde la literalidad del movimiento. Exploración que se realizó en el laboratorio con letras de canciones de su escogencia.

De igual manera se les pidió a los intérpretes investigar con sus cuerpos diferentes formas de abrazar.

Debido a la identificación que sentía hacia sus historias, no se les permitió a los y la intérprete bailar sus propios relatos, sino observar al compañero reproducir con su cuerpo las palabras que habían escrito y así aflorar la espontaneidad del cuerpo y el movimiento ante el estímulo de una historia narrada.

Se descubrió que el cuerpo es capaz de reproducir las imágenes que un texto nos puede arrojar, y que se puede sustituir un texto narrado por uno bailado, siempre y cuando sea fiel a las imágenes que el mismo texto tiene.

El uso de la literalidad del movimiento le ayuda a la intérprete a evitar movimientos excesivos que no tengan una acción o cualidad concreta y a eliminar el virtuosismo injustificado en momentos que no lo requieran, y así lograr una gimnasia dramática.

Cuadro 3: Caminos y recorridos

Para la creación de este cuadro escénico se retoma la idea del “Rectángulo tridimensional” de Ramón Griffero donde las líneas que cruzan el espacio son pequeños cuadros donde los intérpretes generaron diversas dinámicas y atmósferas espaciales.

Los desplazamientos y trayectorias de este cuadro escénico se desarrollaron por medio de un ejercicio de composición espacial. Dicho ejercicio se ejecuta por medio de un juego de números realizado en una hoja de papel, donde el azar es

un factor clave para crear el diseño de desplazamientos y recorridos. Esta dinámica dotó de espontaneidad a la hora de crear los diseños, explorando posibilidades que tal vez no hubieran surgido si se hubieran realizado de una manera racional.

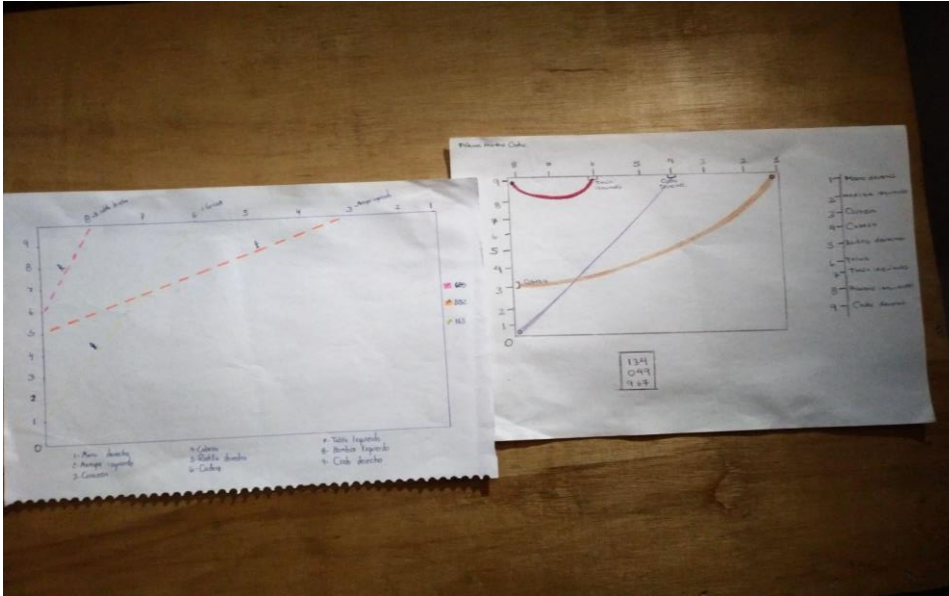


Ilustración 5(Imagen de dinámica de desplazamientos escénicos, tomada durante el laboratorio de experimentación)

Cuadro 4. Un lugar frío

Momento de auto referencialidad de la creadora. El material sensible que la investigadora utilizó para diseñar el último cuadro está basado en las sensaciones de la vivencia personal de la investigadora, que luego la directora abstrae en movimientos e imágenes.

Se le asignó a cada uno de los y la intérprete un estado sensitivo que resultaba de las exploraciones de movimiento que se desarrollaron en el laboratorio de creación.

- Abstracción y literalidad del movimiento.
- “No” rechazo y corte del movimiento.
- “Sí” aceptación del movimiento.

Al haber generado un lenguaje kinésico en común entre intérpretes y la investigadora facilitó la fluidez de creación, es decir, para la Directora fue más ágil la comunicación de las atmósferas que deseaba generar. A los intérpretes/creadores dicho lenguaje les dotó de un amplio marco de improvisación donde la libertad de sensaciones y movimientos están protegidos por una estructura.



Ilustración 6(Cuadro escénico 4, Imagen de elaboración propia)

Montaje final.

Como producto final de esta investigación se obtuvo una puesta en escena de teatro físico de duración de 20 min, la cual fue denominada con el nombre de “Raíz”. La pieza fue construida a partir del material sensible generado durante el laboratorio de experimentación.

El laboratorio escénico se convirtió en la herramienta más eficiente para la construcción del montaje final. Dicho laboratorio escénico fue un espacio de juego e interacción seguro y de confianza para los y la intérprete; inicialmente la primera etapa fue un espacio donde se creó un lenguaje escénico en común, este momento fue muy importante para la directora para conocer a sus intérpretes, cómo utilizan su lenguaje corporal a la hora de improvisar y proponer soluciones escénicas a la hora de crear.

Se logró una atmósfera íntima, minimalista, dos macetas como utilería, en el piso solamente un cuadrado de linóleo blanco que delimita la zona del escenario donde ocurre la coreografía, en el linóleo dibujadas líneas como raíces que intersectan en ciertos puntos, creando así subzonas de acciones secundarias (este diseño se obtuvo de los ejercicios planteados con el rectángulo de Griffiero).

La música se seleccionó a partir de melodías con las que se realizaron exploraciones durante el laboratorio de experimentación. Se utilizaron pequeños y pocos textos que se obtuvieron del proceso anterior denominado “Cruzar” y textos que surgieron de los y la intérprete en las exploraciones.

Capítulo III. Conclusiones

Las concepciones teóricas sobre el “Cuerpo y la Narrativa Geométrica del Formato” y los “Focos” en el espacio escénico propuestos por Ramón Griffero, fueron de utilidad para:

- Establecer un diseño espacial, desplazamientos en el escenario, posiciones de los intérpretes, y cuadros de acción principales y secundarios.
- Ayudaron a encontrar una armonía visual y balance a nivel de ritmo en los cuadros de acción que proponen múltiples focos de atención sucediendo simultáneamente.
- Funcionaron como estímulo de creación ficcional a los/las intérpretes en las exploraciones de movimiento.
- El tratamiento del “foco” utilizado durante los ejercicios de creación durante el laboratorio escénico fue de mucha ayuda en cuadros escénicos donde habían lugares de acción simultánea y se buscaba transmitir temporalidades distintas. El trabajo con el “foco” (desde la concepción de Griffero) es de gran ayuda para balancear el espacio y el tiempo.
- Tener dos focos de acción en simultáneo provoca cuadros escénicos más dinámicos.

- El uso de diagonales logró crear balance para combinar en un solo cuadro escénico imágenes metafóricas junto con imágenes narrativas.
- La implementación de un espacio laboratorio de creación previo a la etapa del montaje fue de mucha ayuda para integrar a intérpretes de diferentes disciplinas, en este caso actor y bailarines, y así generar vocabulario físico o de movimiento en común. De esta manera se logró cohesionar al grupo. Dicho vocabulario también puede cumplir la función de punto de inicio durante las improvisaciones o exploraciones.
- Los ejercicios que mejor resultado ofrecieron para estimular la creación desde el movimiento fueron: Abstracción y literalidad del movimiento, rechazo y corte del movimiento “no”, aceptación del movimiento “sí”.
- El uso de la literalidad del movimiento, le ayuda a los/la intérprete a evitar movimientos excesivos que no tengan una acción o cualidad concreta y a eliminar el virtuosismo injustificado en momentos que no lo requieran, y así lograr una gimnasia dramática.
- Al utilizar en las exploraciones de movimiento el rechazo, la negación del movimiento “no” daba como resultado la interrupción, un estado de alerta constante, al cambio del movimiento; y provocaba en los intérpretes estados de ánimo de frustración; lo cual fue muy útil ya que no se recurría a la emocionalidad, si no a la mecánica del movimiento para evocar esta sensación.
- Durante las exploraciones de movimiento se jugó con la aceptación del movimiento, el comando “sí” que dio como resultado libertad del

movimiento, flujo continuo, búsqueda continua de la espiral del movimiento.

- Al utilizar este comando de voz “sí” con los focos internos o externos se modifica el volumen del movimiento.
- El uso del foco interno en improvisaciones en movimiento provocó en los intérpretes sensación de rebeldía en el movimiento.
- Para agilizar el proceso de creación/montaje de un espectáculo de teatro físico donde el movimiento es el principal eje de creación, es muy importante que en la selección de intérpretes se tome en cuenta a aquellas personas donde su manera de aprendizaje sea kinestésica.

Sin embargo, si nos encontramos con intérpretes a quienes les sea difícil comenzar un proceso creativo desde solo el movimiento corporal, es aconsejable realizar ejercicios de motivación creativa, como por ejemplo el de trasladar a una partitura física un texto o canción de manera literal y/o abstracta; y de esta manera generará confianza y conciencia en el movimiento corporal, así como en la creación de metáforas y movimientos simples que también cuentan historias.

- Es muy importante no crear barreras o clasificar por disciplinas a los/las intérpretes, estas divisiones pueden generar bloqueos creativos, incrementar inseguridades y poner en riesgo el ambiente de trabajo. Si bien es cierto hay que reconocer que ciertos tecnicismos, palabras o comandos pueden variar entre disciplina y para unos tener significados diferentes; es más importante que el/la directora conozca ese vocabulario y sepa comunicar de manera asertiva lo que desea transmitir.
- Cuando se busca crear espectáculos donde el movimiento es el principal motor de acción escénica es muy importante saber organizar el espacio

(escenario). Los conceptos para organizar, observar y distribuir el escenario en el “rectángulo”, propuestos en la Dramaturgia del Espacio de Ramón Griffero, sirvió para generar armonías, contrapuntos y guiar la vista del espectador, esto con respecto al diseño espacial.

- Durante el proceso de “Raíz” fue de mucha importancia la claridad de la geometría del espacio (triangulaciones, rectas, horizontales, etc) para que sirviera de guía o límites dentro de los juegos de improvisación y exploración corporal. Esto para mantener el orden en las escenas donde hay dos puntos de acción a la vez.
- Para comenzar a guiar ejercicios de movilidad con sentido dramático es importante recurrir siempre a verbos o imágenes que impliquen acciones, por ejemplo, despedir, empacar, abrazar, etc., para ofrecerle a los/ las intérpretes imágenes y sensaciones claras que les ayude a estimular su creatividad y así evitar divagaciones en el movimiento.
- Si se introducen textos en la pieza escénica, es muy importante darle toda la atención al trabajo físico-vocal y no verlo como algo ajeno al cuerpo o a las partituras físicas. Se recomienda desde un inicio darles un estímulo que venga acompañado del movimiento.
- El uso de la Autorreferencialidad proporcionó un sentimiento de apropiación e identificación en los/a intérprete, que se convierte también en creadores por medio de este proceso, lo cual ayudó en el proceso a la floración de la creatividad y por tanto a una constante reinención de la obra y constante sustento emocional, vivencial, e interpretativo.

Al año siguiente se siguió trabajando y profundizando en la pieza, se hizo un remontaje de cambio de uno de los intérpretes masculinos, esta vez se integró a la propuesta un artista del movimiento humano formado en artes marciales, deportes

de alto rendimiento entre otras disciplinas. Gracias a que la propuesta nace a partir del movimiento y las relaciones de cuerpos con el espacio y el movimiento fue sencillo su integración a la pieza y aportó otras cualidades y calidades de movimiento que enriquecieron la obra. La obra Raíz fue seleccionada como una de las propuestas ganadoras del festival "La Catapulta 2020" festival de coreógrafos emergentes. También fue seleccionada parte del festival por los Derechos Humanos de las Mujeres Centroamericana. Este proceso le aportó a la investigadora múltiples herramientas e instrumentos para abordar la creación de procesos multidisciplinares, procesos donde el cuerpo y el movimiento sean los principales ejes de creación.

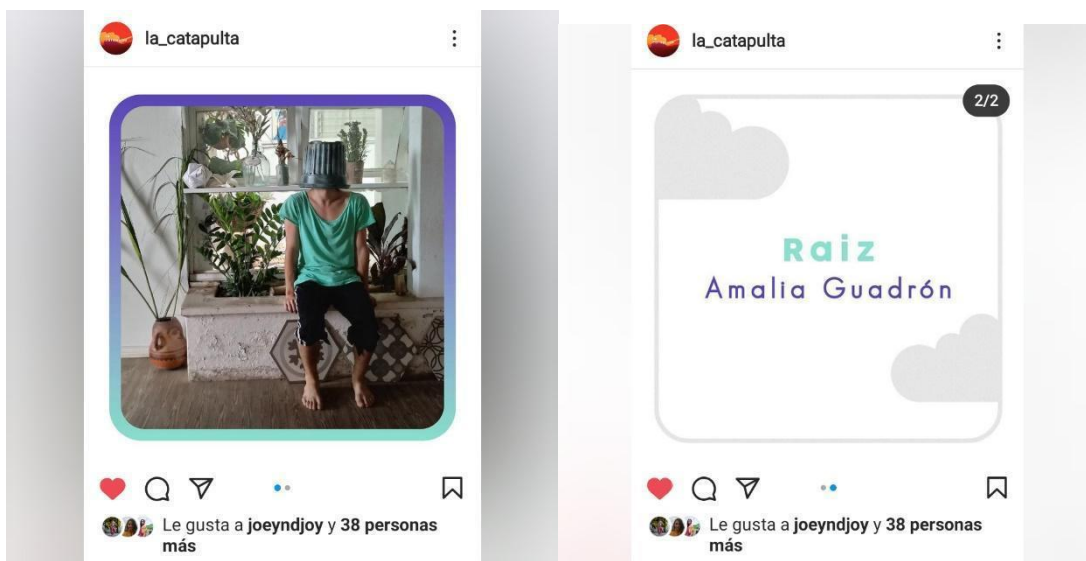


Ilustración 7 Imagen extraída de la red social del Festival La Catapulta 2020



RAÍZ

Decidir salir y cruzar fronteras no es fácil, no solo cruzamos fronteras territoriales, cruzamos Fronteras invisibles, sociales, tradicionales, ideológicas, para las cuales un documento de paso no basta. Es llevarse las raíces y esperar a que florezcan en otro lugar.

FESTIVAL CULTURAL POR LOS DERECHOS HUMANOS DE LAS MUJERES

11 DE JUNIO 8 P.M.

Transmisión: **LIVE** Costa Rica 200 años de Independencia

TRECE COSTA RICA TELEVISIÓN



Ilustración 8Imagen oficial promocional del festival.

Anexos

Ilustración 1.



(Cuadros escénicos, Imagen de elaboración propia)

Ilustración 2.

Elementos metodológicos del laboratorio de experimentación.

- Dramaturgia espacial
- Literalidad y abstracción del movimiento
- Gimnasia dramática
- Canalización de la energía en el cuerpo y no en gesto fácil
- Economía del movimiento
- Gesto
- Fiscalidad y movimiento
- Cuerpo voz



(Elementos metodológicos del laboratorio de experimentación, Imagen de elaboración propia)

Ilustración 3

Desenraizarse:

- Referencias:
- Manglares que caminan (arboles caminantes)
- Sensación de ahogo, buscar nuevo lugar



(Cuadro escénico 1. Desenraizarse, imagen de elaboración propia)

Ilustración 4

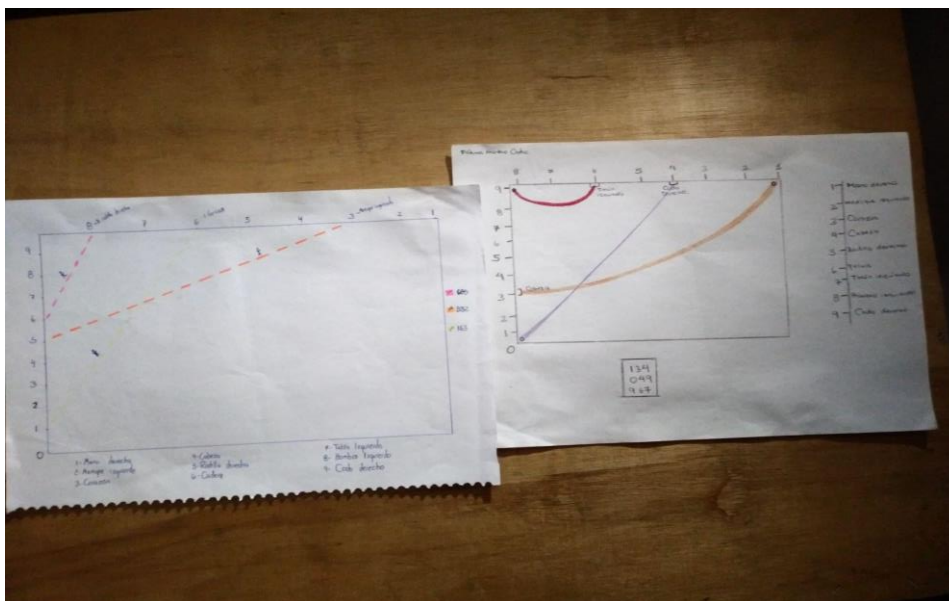
Empacar

- Textos de despedida de los intérpretes
- Búsqueda de diferentes maneras de abrazar
- Literalidad y abstracción del movimiento.



(Cuadro escénico 2 Empacar, imagen de elaboración propia)

Ilustración 5.



(Imagen de dinámica de desplazamientos escénicos, tomada durante el laboratorio de experimentación)

Ilustración 6.

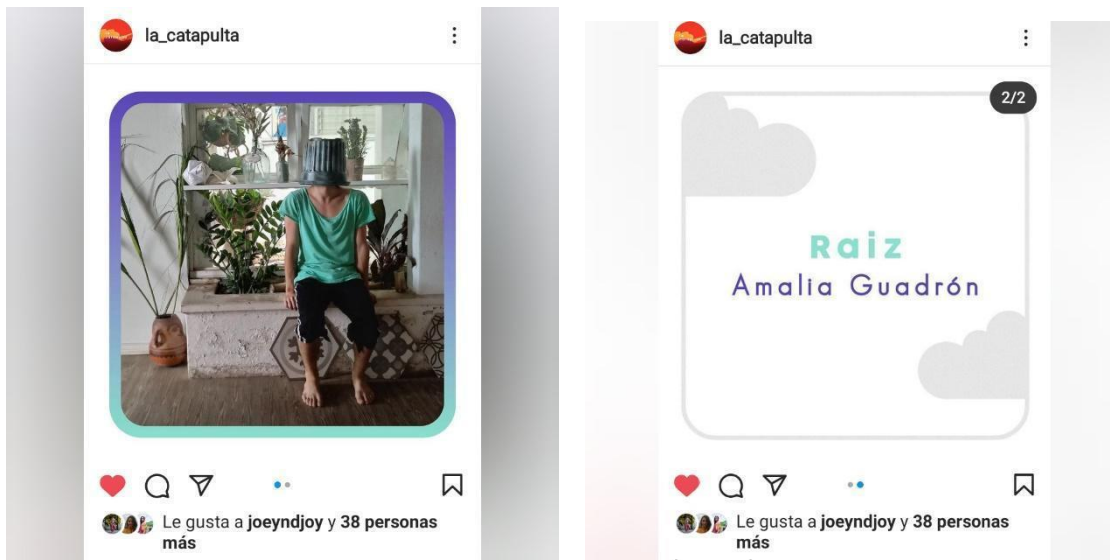


Videos:

1. https://youtu.be/ajTgttq_CI4
1. <https://youtu.be/1ezvOcocd1g>

Festivales en los que la pieza a sido seleccionada y mostradas:

- Obra seleccionada en el primera edición “la catapulta” 2020 FESTIVAL DE COREGRAFOS EMERGENTES:



Link presentación en vivo, en el marco del Festival la catapulta julio 2021:
<https://www.youtube.com/watch?v=Bj41Az8kthY>

- **Festival por los Derechos Humanos de las Mujeres Centroamericana**
En el marco del bicentenario de independencia 2021



RAÍZ

Decidir salir y cruzar fronteras no es fácil, no solo cruzamos fronteras territoriales, cruzamos Fronteras invisibles, sociales, tradicionales, ideológicas, para las cuales un documento de paso no basta. Es llevarse las raíces y esperar a que florezcan en otro lugar.

FESTIVAL CULTURAL POR LOS DERECHOS HUMANOS DE LAS MUJERES

11 DE JUNIO 8 P.M.

Transmisión: **LIVE** Costa Rica 200 años de Independencia

TRECE COSTA RICA TELEVISION



Bibliografía.

Ballester, L. (S.f). Estrategias de dirección en el teatro con el actor. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, 105-107

Cardona, P. (2000). La dramaturgia del bailarín. México: INBA Escenología DV8, Dv8 physical theatre (2015, Julio, 15) To be straight whit you [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UcUTSSXj34>

DV8, Dv8 physical theatre (6, noviembre, 15) Can We Talk About This? : Ann Crye [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vNVPumETpuA&t=157s>”

Elena, G. (2008). Al danzar apuntes. En G. Elena, Al danzar apuntes. san José, Costa Rica: Universidad Nacional.

Eugenio, B. (2009). El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral / Eugenio Barba, Nicola Savarese. En B. Eugenio, El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral / Eugenio Barba, Nicola Savarese. Mexico, D.F: México, D.F. ISTA ; Escenología, A.C.

Odin Theatre, theatrotv (2013, Junio, 14) Physical Training by odin teatret [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JUJH4i6-uuM&list=WL&index=48&t=77>

Lecoq, J. (2011). *el cuerpo poetico* . Barcelona: Alba Editorial.

Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Ediciones Frontera sur .