



**Universidad Nacional de Costa Rica  
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística-CIDEA  
Escuela de Arte Escénico**

**“LA CREACIÓN DE UN ESPECTÁCULO DE TEATRO DANZA A PARTIR DE LA  
EXPLORACIÓN DE IMÁGENES POÉTICAS PARA LA DRAMATURGIA ESCÉNICA”**

**Trabajo Final de Graduación para optar por el grado  
de Licenciatura en Arte Escénico**

**Presentado por:  
Bach. Felipe Garzón Pulido**

**MODALIDAD:  
Evento especializado**

**TUTORÍA:  
M.A Mabel Marín Ureña  
ASESORÍA:  
M.A Greving Quesada Acuña  
ASESORÍA  
M.A Florencia Chaves González**

**Campus Omar Dengo, Heredia, Costa Rica, 2025**

**“LA CREACIÓN DE UN ESPECTÁCULO DE TEATRO DANZA A PARTIR DE  
LA EXPLORACIÓN DE IMÁGENES POÉTICAS PARA LA DRAMATURGIA  
ESCÉNICA”**

## Dedicatoria

*A mis padres, Claudia y Jorge: mis raíces y vuelo,  
que han sido el sustento constante en mi camino por las artes,  
mi ejemplo vivo de cómo afrontar la vida con berraquera.*

## Agradecimientos

A mi equipo de intérpretes: Ari, Mike, Jime, Nico y Car,  
por su generosidad, y disposición para ser parte de esta travesía, por cada aporte que enriqueció este proyecto y por la energía compartida en cada instante. Gracias por el juego, por los aprendizajes mutuos y, sobre todo, por permanecer juntos en esto.

A Joti Ventura,  
por invitarme desde el primer día a formar parte de PLTFRM, por nutrir mi formación como artista y brindarme su acompañamiento y mentoría durante este proceso creativo.

A todos mis colegas de PLTFRM,  
por abrirle las puertas a esta investigación y darme la oportunidad de explorar en el laboratorio con un equipo de artistas talentosos y apasionados.

A mi equipo creativo: Justin Munkel, Rodolfo Oreamuno, Dago Uridrún,  
por la creación en conjunto durante el proceso, la disposición de aportar su poética fue vital para dar color al espectáculo. Infinitas gracias.

A mi equipo de locución Pablo, Kei e Isaac,  
gracias por dar voz y juego a esta pieza.

A los y las artistas entrevistadas: Andy Gamboa, Sol Pardo, Erika Mata, Jimmy Ortiz, Valentina Marengo, Andrea Catania y Carlos Ramirez,  
por proponerme caminos de cómo entender la poética.

A mi tutora, maestra y amiga Mabel Marín,  
por ser apoyo, inspiración y guía en mi formación como director escénico.

*Quiero agradecer a la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica por ser hogar. A todos los maestros de la EAE por ser parte de mi formación en el que englobo este proceso a partir de todas sus enseñanzas.*

*A mis lectores, Florencia y Greiving,*

*Su mirada crítica y acompañamiento han sido esenciales para el desarrollo de este trabajo.*

*Finalmente, quiero agradecer a quien en algún momento tuvo el hermoso gesto de conversar, y aportar a este proyecto.*

## Tabla de Contenido

1. Introducción.....	11
1.1 Contexto de la investigación.....	11
1.2 Justificación.....	12
1.3 Detonador y tema central de la obra.....	13
1.4 Plataforma.....	14
2. Referentes artísticos.....	14
2.1 Peeping Tom.....	15
2.1 Kín - Gecko Theatre.....	16
2.2 The Statement - Crystal Pite.....	17
2.3 Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal.....	18
2.4 Los Escultores del Aire.....	19
2.5 Espectáculo Séptimo día – Circo del Sol (Cirque Du Soleil).....	20
2.6 DV8 Physical Theatre.....	20
3. Marco teórico conceptual.....	21
3.2 Dramaturgia Escénica.....	24
3.3 Imagen Poética.....	27
4. Metodología.....	33
4.1 Tipo de investigación.....	34
4.2 Etapas.....	35
4.2.1 Fase I: Búsqueda Bibliográfica / Entrevistas.....	35
4.2.2 Fase II:.....	36
4.2.3 Fase III:.....	36
5. Proceso de investigación - creación.....	37
5.1 Etapa I - Estudio bibliográfico y entrevistas.....	37

5.1.1 Fichaje bibliográfico y reflexiones sobre la Imagen Poética:.....	38
5.1.2 Ironía.....	40
5.1.3 Entrevistas:.....	42
5.1.3.1 Sol Pardo:.....	43
5.1.3.2 Andy Gamboa:.....	44
5.1.3.3 Erika Mata:.....	46
5.1.3.4 Jimmy Ortiz:.....	48
5.1.3.5 Valentina Marengo:.....	51
5.1.3.6 Andrea Catania:.....	52
5.1.3.7 Carlos Ramírez:.....	54
5.1.4 Talleres que aportaron a la investigación:.....	56
5.1.4.1 Taller con Carlos Ramirez Festival Las Julias, 24 al 28 de Junio de 2024:..	56
5.1.4.2 Taller procesos de creación y organización de Material:.....	57
5.1.4.3 Reflexión en torno a la imagen poética en el contexto de los talleres y entrevistas realizadas:.....	59
5.1.4.3 Reflexión en torno al teatro danza en el contexto de las entrevistas realizadas:	61
5.1.4.3 Reflexión en torno al bios en el contexto de las entrevistas realizadas:.....	62
5.2 Etapa II- Laboratorio de Investigación- Creación.....	64
5.2.1 Diseño del laboratorio.....	64
5.2.2 Sistematización:.....	68
5.2.3 Reflexiones en torno al laboratorio: sentipensares y aprendizajes.....	71
5.3 Etapa III- Montaje escénico.....	76
5.3.1 Consolidación dramaturgica - “Ímpetú”.....	76
5.3.2 Escena I: Las flores.....	78

5.3.3 Escena II: Un pollito.....	81
5.3.4 Escena III: Tropa.....	83
5.3.5 El difícil acto de decidir:.....	85
5.3.6 Reflexiones y otros aspectos del montaje.....	87
6. Conclusiones y recomendaciones.....	93
7. Referencias.....	97
8. Anexos.....	101
8.1 Dramaturgia escénica:.....	101
8.2 Archivo Digital:.....	106

**Tabla de figuras**

<b>Figura 1.....</b>	<b>36</b>
<b>Figura 2.....</b>	<b>50</b>
<b>Figura 3.....</b>	<b>71</b>
<b>Figura 4.....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 5.....</b>	<b>74</b>
<b>Figura 6.....</b>	<b>77</b>
<b>Figura 7.....</b>	<b>77</b>
<b>Figura 8.....</b>	<b>80</b>
<b>Figura 9.....</b>	<b>81</b>
<b>Figura 10.....</b>	<b>83</b>
<b>Figura 11.....</b>	<b>85</b>
<b>Figura 12.....</b>	<b>87</b>
<b>Figura 13.....</b>	<b>90</b>

**Índice de Tablas**

<b>Tabla 1.....</b>	<b>68</b>
---------------------	-----------

## 1.Introducción

### 1.1 Contexto de la investigación

¿Qué es y cómo se crea una imagen poética? Esta fue la pregunta que me guió desde un primer momento en este proyecto investigativo dando paso a la dirección y creación de una puesta en escena en la que exploro las imágenes poéticas a través de un proceso donde habita la dramaturgia escénica. Bajo la modalidad de evento especializado, este proyecto se sitúa en una investigación académica como trabajo final de graduación para optar por el título de licenciatura en artes escénicas. Me planteé este espacio para dialogar entre disciplinas, específicamente entre el teatro y la danza, en un modelo que integrara herramientas de ambas áreas para desarrollar un lenguaje escénico y poético propio. Desde el inicio, me enfrenté al reto de trabajar con intérpretes provenientes de diversos contextos y con distintas formaciones, lo que exigió un esfuerzo constante para encontrar un terreno común donde pudieran converger nuestras inquietudes artísticas. A través de un laboratorio escénico, se exploró con imágenes poéticas y partituras coreográficas para así, dar luz al desarrollo de una dramaturgia en escena, esto en un proceso que estuvo siempre guiado bajo el modelo de investigación-creación.

Desde este punto de vista, deseaba que la dramaturgia escénica se moldeara por medio de la exploración con imágenes poéticas, utilizando la ironía como una figura retórica para detonar, explorar y encerrar esta búsqueda investigativa-creativa. En el proceso, la ironía se convirtió en una herramienta elemental que me permitió encauzar la dramaturgia y nutrir el tema del espectáculo. Finalmente, encuentro que la interdisciplinariedad, en esta investigación, sobrepasó su función técnica para convertirse en una forma de comprender el proceso creativo como un cruce de caminos, donde es necesario empatizar y comprender que las diferencias entre disciplinas nunca van a ser obstáculos, sino oportunidades que enriquecen la propuesta escénica.

## 1.2 Justificación

Consideraba importante poner distintos conceptos de la disciplina del teatro y la danza a trabajar en conjunto ya que desde mi experiencia como artista fui calado por estas dos disciplinas a lo largo de mi carrera en artes escénicas en la que pude aprender sobre distintos conceptos y formas de construir. Es por esto, que surgió la necesidad por explorar a través del concepto “Imagen poética” como un recurso que se puede aprovechar y aplicar en la dramaturgia escénica para llevar a cabo un espectáculo escénico, esto porque considero que la imagen poética puede abrir una puerta a un mundo metafórico, irracional, no lineal que somete al espectador a un universo escénico abstracto. Así también, deseo crear un espectáculo escénico donde se pueda apreciar una construcción dramática que dé paso a la imaginación.

Mi interés por utilizar el concepto de imagen poética se encontraba en la importancia de ahondar en la dramaturgia escénica para poder generar un proceso que investigue y sistematice una ruta de creación propia por medio de la aplicación de dicho concepto como detonador creativo y generador de escritura escénica. De la misma manera, descubrir e indagar en el potencial de la imagen poética como detonante de un lenguaje expresivo y poético. Por otro lado, a través de esta investigación pretendí enriquecer y explorar mis posibilidades desde la dirección al usar la composición coreográfica como una herramienta para la dramaturgia en escena en el ámbito teatral.

Como última instancia propuse este proyecto para mi crecimiento profesional como artista escénico ya que este trabajo podría permitirme apropiarme de mis procesos creativos artísticos desde la disciplina del teatro y la danza. De la misma manera, poder poner en práctica las imágenes poéticas en la dramaturgia escénica me brinda nuevas herramientas para atravesar nuevos procesos que impliquen la interdisciplinariedad. Finalmente, esta investigación me permitió profundizar y resolver mis inquietudes sobre la composición escénica desde un enfoque coreográfico para poder llevar a cabo nuevos procesos creativos desde el teatro - danza o danza teatro.

### 1.3 Detonador y tema central de la obra

Hace algunos años atravesando mi carrera por las artes escénicas, escuché a alguien decir la palabra *ímpetu*. No sabía qué significaba esta palabra. Desde entonces, al conocer su significado, *ímpetu* ha sido un término que resuena profundamente en mi vida. Al presentarse la oportunidad de realizar esta investigación que se circunscribe en el acto de crear e investigar, sobrepasó su significado inicial para convertirse en una brújula que guió esta obra. *Ímpetu* se refiere a “Fuerza o violencia con que alguien o algo se mueven.” (Real Academia Española, s.f., definición 1). En este montaje, decidí tomar esta idea y tratarla como una figura retórica, un impulso vital que atravesaría y daría forma a cada etapa de esta investigación - creación.

El proceso creativo de este trabajo se inspira a partir de esa idea de *ímpetu* como una fuerza que conecta, empuja, transforma y no se detiene. De la misma manera como un núcleo creativo que permea la exploración con las imágenes poéticas tomando en cuenta el eje de la ironía tal como anteriormente ya lo he mencionado. Esto no solo ayudó a dar un horizonte a la obra, sino que también me permitió reflexionar sobre cómo este detonador convive en escena con lo irónico y lo poético.

La ironía como una figura que dió retórica a esta pieza, es clave en este proceso, ya que me permitió abordar temas complejos de una manera práctica y a profundidad. Creo que al igual que el ímpetu, la ironía tiene esa capacidad de movernos, de sacarnos de nuestra zona de confort para enfrentarnos a preguntas que quizás preferimos evitar. Habiendo dicho esto, permanecía en mí una inquietud sobre el ímpetu como una ironía del tiempo: ¿es el ímpetu nuestra forma de enfrentarnos al paso del tiempo, o es, en sí mismo, un fenómeno de nuestra incapacidad para detenerlo? Es entonces, donde esta obra también se impregna de esta cuestión del tiempo como una fuerza imparable. De esta manera, quería que el tema central de este espectáculo se envolviera en una reflexión sobre el tiempo como una energía incontrolable que avanzara a pesar del intento de comprenderlo y detenerlo. Este es un intento para contemplar cómo desde la dirección se puede ser un ironizador de imágenes que, en conjunto con el tema que definí, nos

permitiera cuestionar nuestra relación con el tiempo, que a su vez, podría revelar las contradicciones inherentes a nuestra existencia: nuestro deseo de movernos con fuerza y propósito, frente a la imposibilidad de detener o alterar el curso de la vida.

Es importante decir entorno al tema de esta investigación - creación, que aunque se abordan preguntas que parecen complejas, filosóficas o existenciales, no busqué respuestas definitivas, sino que deseaba invitar a una reflexión abierta sobre las fuerzas que nos atraviesan y nos transforman para dejarnos con la compleja y estimulante tarea de encontrar nuestro propio sentido en este tejido de imágenes y metáforas.

#### **1.4 Plataforma**

Para la ejecución de la investigación trabajé con la agrupación artística PLATAFORMA. Esta es una agrupación artística de Costa Rica creada en el año 2021 y dirigida hasta la actualidad por el bailarín y coreógrafo costarricense Jose Antonio Ventura. Actualmente esta agrupación está integrada por alrededor de 18 artistas. PLATAFORMA es un espacio que integra a artistas escénicos profesionales y artistas que están cerca de profesionalizarse. Esta agrupación tiene como objetivo principal, brindar entrenamiento a los y las artistas y así mismo generar oportunidades para que sus integrantes puedan acercarse al trabajo profesional con la escena y el gremio artístico nacional. También este espacio busca promover la exploración coreográfica donde se trata de generar conocimiento en colectivo. Para el laboratorio de esta investigación que más adelante detallaré, abrí el espacio de exploración a todas las personas integrantes del grupo. Ya en la etapa de montaje, se definió trabajar con 5 personas.

## **2. Referentes artísticos**

Establezco los siguientes referentes debido a la línea de trabajo artístico y conceptual que presentan. Cada referente fue un apoyo y estímulo constante del proceso de investigación – creación. Esto con el fin de revisar, tanto a los espectáculos como los

artistas, como inspiración y enriquecimiento del proceso creativo dentro de las etapas de montaje e incluso durante el laboratorio.

## 2.1 Peeping Tom

Peeping Tom es una compañía de danza - teatro fundada en el año 2000 en Bélgica por Gabriela Carrizo y Franck Chartier. Su trabajo suele caracterizarse por la creación de universos escénicos que juegan con lo real y lo onírico, en el cual, crean atmósferas inquietantes donde lo real se rompe en fragmentos de memoria, sueño y una persuasiva distorsión sensorial. Me parece muy interesante el trabajo de esta compañía ya que además de partir desde la danza teatro, desarrolla una dramaturgia visual y física que profundiza en la vulnerabilidad. Me fascina su carácter auténtico de apropiarse de elementos de la danza y el teatro para crear escenografías cinematográficas generando así, panoramas escénicos que rompen el orden cronológico y físico del espacio. Para efectos de este proyecto de investigación, era necesario detenerse en dos de sus piezas para comprender su trabajo: *Le Salon* y *The Missing Door*. Ambas piezas se centran en la fragmentación del espacio y la percepción del tiempo a través de la interacción entre el cuerpo y su entorno. Asimismo, ambos trabajos proponen la creación de imágenes poéticas desde el contraste entre la labor física extrema de los intérpretes y la plástica cercana al realismo de su escenografía.

Como director e investigador propuse un acercamiento al laboratorio y al montaje tomando como referencia la experimentación que realiza esta compañía en sus piezas, la posibilidad de crear imágenes poéticas desde la respuesta de los estados físicos. Creo que el trabajo de Peeping Tom es fundamental por la ironía, el absurdo y la vulnerabilidad que pone en la escena. Finalmente en relación al trabajo de Peeping Tom afirmo que el cuerpo como un vehículo que transforma y crea imágenes poéticas en torno al espacio y el tiempo resulta clave para esta investigación - creación.

## 2.1 Kín - Gecko Theatre

Gecko Theatre es una compañía británica de teatro físico fundada en 2001 por Amit Lahav. Quiero resaltar que su pieza *Kin*, uno de sus trabajos más recientes y significativos estrenado en 2023, ha representado una inspiración total en cuanto a la poética que genera a través de sus imágenes. Esta pieza trata la migración, la identidad y el sentido de pertenencia por medio de una narrativa en la que los cuerpos de los intérpretes se convierten en metáforas vivas del desplazamiento y la lucha por encontrar un hogar. Algo invaluable en esta propuesta es el trabajo actoral y coreográfico que contiene. Pienso que las partes coreográficas transicionan de manera tan orgánica con los momentos donde los intérpretes emiten texto que se logra vislumbrar claramente la acción en todo el arco dramático de la obra. Tanto como en momentos de danza como momentos más actorales, siento que se despliega una gran riqueza de imágenes sumamente cargadas de poética. Creo que esto sucede porque la pieza presenta de forma constante situaciones escénicas concretas, donde los personajes están siempre inmersos en un conflicto o, en su ausencia, la situación dramática se mantiene nítida y definida.

En cuanto a esta pieza, ha sido un referente directo en el que, a lo largo de todo este proceso, he analizado la obra y recurro a ella como un motor de inspiración y creación. Intenté en ciertos momentos extraer elementos de su lenguaje escénico para reflexionar sobre cómo las imágenes poéticas pueden ser construidas y transformadas en escena. La manera en que *Kin* articula su narrativa a través de un flujo continuo de imágenes fue clave para comprender cómo generar poética a través del transcurrir de las imágenes dentro del proceso creativo del espectáculo. No quería que se tratara de imitar su estética, sino de entender cómo su montaje, su coreografía y el trabajo interpretativo podía fructificar el concepto central de esta investigación y aportar a la dramaturgia escénica.

## **2.2 *The Statement* - Crystal Pite**

Considero que la pieza *The Statement* (2016), creada por la reconocida coreógrafa canadiense Crystal Pite en colaboración con el dramaturgo Jonathan Young, es un ejemplo claro de cómo el movimiento puede revitalizar el poder narrativo de un texto dramático, llevando al público a un universo donde las palabras y el cuerpo están completamente conectados. Esta obra se desarrolla en una sala de conferencias corporativa, un espacio aparentemente banal que se convierte en un campo de batalla emocional y ético.

Para la investigación, esta pieza en definitiva es un referente clave, ya que presenta un abordaje donde el cuerpo en movimiento y la palabra surgiendo desde un dispositivo que no está arraigado al intérprete, pueden convivir en escena. En esta obra, el texto es pregrabado y reproducido durante la función por lo que guía la acción mientras los intérpretes responden físicamente al contenido emocional y ético de las palabras. Observo que existe un trabajo sobre los impulsos del intérprete a partir del estímulo que da el texto. Esta manera de colocar el texto en escena permite que el movimiento lo expanda, creando imágenes poéticas que transmiten las capas que están detrás de su significado. Los movimientos de los intérpretes son precisos y detallados, lo que refuerza las intenciones y situaciones inherentes al texto.

Al igual que esta pieza, que coloca el texto en escena desde un componente sonoro pregrabado, me inspiré y exploré este modo de colocar el texto dramático en el proceso del montaje. Esto permitió concentrarme en la potencialidad de los intérpretes para emitir imágenes poéticas desde el trabajo de los impulsos en el movimiento y generar acción escénica. A partir de esto surge la decisión de utilizar este enfoque para el espectáculo por distintas razones que explicaré más adelante en la documentación de mis experiencias en torno proceso creativo.

### 2.3 Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal

Aunque busqué distanciarme en cierta medida de la estética que plantea Pina Bausch, no podía dejar de mencionarla como un referente fundamental a esta investigación, ya que ha sido una gran influencia para el panorama contemporáneo del teatro y la danza. Pina aparece como una figura icónica cuya influencia ha redefinido la manera en que se entiende y se experimenta el teatro y la danza. Esta artista fue una visionaria coreógrafa y directora alemana pionera en la creación y desarrollo de la expresión artística conocida como el "teatro-danza" o "danza-teatro".

Según Lábette (2006):

Desde el año 1973 Bausch es la directora del Tanztheater de Wuppertal. Compañía que adquiere, bajo su guía, una extraordinaria relevancia internacional marcando, con sus producciones, los recorridos de la escena internacional. Podríamos afirmar, casi sin lugar a dudas, que el trabajo de Pina Bausch es considerado hoy, como el paradigma de la danza-teatro. (p18).

Bausch realizó múltiples investigaciones a través de su práctica artística. Un aspecto fundamental de su metodología era su capacidad para atravesar los límites de las disciplinas establecidas. Solía amalgamar el teatro, la danza y la performance en una expresión artística sin alguna limitación. Este diálogo entre las disciplinas permitía una exploración más a profundidad de las posibilidades expresivas, narrativas, dramáticas y así logrando generar una dramaturgia donde se percibe una construcción con un alto contenido en imágenes poéticas / metafóricas. Dentro de las piezas que precisamente más me interesan se encuentra *Café Müller* (1978) y *La consagración de la primavera* (1975), donde se percibe la construcción poética que Pina Bausch pone en estas obras. Es interesante contemplar la narrativa no lineal que implementa y su trabajo humano desde la emoción con los intérpretes. Es por esto, que Pina Bausch forma parte como un referente artístico de esta investigación ya que su trayectoria y experiencia como directora despliega una línea a nivel conceptual de lo que se percibe como una pieza de teatro - danza.

## 2.4 Los Escultores del Aire

Los Escultores del Aire es una compañía establecida en Barcelona, España dirigida por Mai Rojas y Raffaella Carpio. Desde el 2014 se encuentra creando espectáculos escénicos que caracterizan a la agrupación por sus interesantes propuestas escénicas a nivel estético y la implementación de los distintos lenguajes del teatro físico, la danza y la música, incluso el lenguaje audiovisual. Descubrí esta agrupación gracias a un ejercicio de un curso de licenciatura, en el que debíamos analizar un espectáculo interdisciplinario y justificar por qué lo considerábamos como tal. Por ende, me había llamado la atención el cómo esta agrupación componía a partir de los distintos lenguajes de manera tan armoniosa e integral generando espacios en los que en mi parecer son muy envolventes y atrapantes.

Esta compañía ha ganado 10 premios internacionales y se encuentra impartiendo talleres a nivel internacional de forma presencial y online dando a conocer su entrenamiento y técnica. Iniciaron como agrupación en enero del 2014 con el espectáculo *La Leyenda del Fauno y El Viaje*. Actualmente su más reciente espectáculo es *A Skin Poem for a Cosy House*. creado en el 2022 en la época del COVID - 19.

*A Skin Poem for a Cosy House* es una obra co-creada por Mai Rojas y Raffaella Carpio en la cual deciden llevar un proceso creativo en la época de la pandemia en el confinamiento. Lo interesante de esta obra es el lenguaje interpretativo que manejan fusionando la danza y el teatro. El cuidado a detalle del lenguaje, la coreografía, la interpretación junto a su narratividad y sumándole los elementos donde se vislumbra sus imágenes con elementos poéticos tal como el sonido y luz, provoca un espectáculo sumamente elocuente, evocador y metafórico.

Tomo como referente artístico la compañía Los Escultores del Aire debido a que me interesa el proceso de creación que desarrollan desde la interdisciplinariedad y la construcción de un lenguaje de movimiento permeado del mundo poético construido mediante la interpretación de los actores/bailarines y su integración con los distintos dispositivos sonoros y luminotécnicos.

## **2.5 Espectáculo *Séptimo día* – Circo del Sol (Cirque Du Soleil)**

El Circo del Sol fue fundado en 1984 en Québec, Canadá, por los artistas callejeros Guy Laliberté y Gilles Ste-Croix, reconocido en el mundo del entretenimiento por su enfoque innovador en el circo contemporáneo. Este circo se destaca al replantear las convenciones tradicionales del circo, alejándose de los elementos que utilizaban los circos clásicos como los animales y las carpas. En su 24 lugar, el Circo del Sol combina acrobacias de alto nivel y dificultad, danza, teatro, música y tecnología en la escena, creando así experiencias escénicas visuales interesantes.

*Séptimo día* se estrenó en 2017 y está inspirado en la música de la banda de rock argentino Soda Stereo. Este espectáculo se realiza como un homenaje al legado de la banda y propone la mezcla de la música de Soda Stereo con las actuaciones en vivo y las acrobacias que caracterizan al Circo del Sol.

Sobre todo me interesó el espectáculo *Séptimo día* como un referente artístico tomando como inspiración la predominancia de la construcción de un mundo fantástico con una sutileza poética por medio del uso de las metáforas en todos los elementos que conforman este espectáculo (luces, vestuario, escenografía). Soy consciente que el componente principal del espectáculo se basa en su destreza acrobática pero que sin embargo me interesa el cómo logran desarrollar todo un lenguaje de imágenes poéticas en este universo escénico.

## **2.6 DV8 Physical Theatre**

DV8 Physical Theatre, fue una compañía de teatro físico con sede en Londres, fundada oficialmente en 1986 por Lloyd Newson, Michelle Richecoeur y Nigel Charnock. Lloyd Newson asumió el papel de coreógrafo y director artístico desde el inicio de la compañía. Su trabajo se centró en la comunicación de sus propuestas abordando temas sociopolíticos.

Lo que me parece distintivo de DV8 radica en su enfoque poco convencional, utiliza una gran variedad de disciplinas tales como el teatro físico, la danza y el cine. Me llama la atención que la compañía ponía a prueba las limitaciones tradicionales de la danza con el

propósito de encontrar su propia poética para comunicar sus ideas. Esto es algo que quise explorar en mi trabajo. El buscar una propia poética poniendo en riesgo los límites de la expresividad tradicional y cliché de las disciplinas artísticas. Observar la dramaturgia poética que DV8 logra crear por medio de la fusión de danza y teatro, proporciona estímulos e ideas sobre cómo integrar de manera efectiva estos elementos en la dramaturgia escénica.

### **3. Marco teórico conceptual**

En el presente apartado presento la conceptualización teórica que ha dado paso a la investigación por medio del abordaje y profundización en cada uno de los conceptos.

#### **3.1 Teatro – Danza**

En el contexto de esta investigación, el teatro danza es un concepto fundamental como fin para desarrollar el espectáculo escénico. A continuación, propongo distintas cuestiones que permiten comprender la naturaleza del teatro-danza. Primeramente, para abordar este concepto, pongo en cuestión cómo se ha ido desarrollando el teatro y la danza en conjunto.

Pavis, (2016) menciona que:

A partir de la década de 1970, la tendencia de la danza y el teatro a converger en nuevas prácticas se ha confirmado. El teatro "se mueve" cada vez más, con frecuencia renuncia a la palabra, no empuja a los personajes a encarnar en una acción mimética o en personajes. La danza, por su parte, cuenta y habla, en lugar de proponer un ballet de figuras coreográficas o moverse. (p. 332)

A partir de esto, me surge la pregunta sobre dónde debería ubicar su trabajo el intérprete que realiza teatro danza. Esto se debe a que, tal como se explica en la cita anterior, en el teatro danza no se suele trabajar desde la encarnación de un personaje. Por otro lado, la danza va más allá del mero movimiento y comienza a desempeñar un papel

narrativo. Entonces, ¿cuál podría ser un elemento en el que debería poner la atención el bailarín/actor en un trabajo que aborde el teatro danza?

A raíz de esto, Cardona (2000) explica:

La urgencia de introducir el término “dramaturgia” en la jerga del gremio dancístico, así como el de “bailarín/actor”, responde a la necesidad de dar una respuesta y una solución a las dificultades de articulación significativa, no importa qué tan abstracta sea la obra. Los términos en sí son un “llamado de atención”, un “jalón” que atrae la conciencia hacia otra forma de concebir la coreografía y al bailarín como intérprete. Porque, antes que nada, un espectador es un lector de sentido, un cazador de narraciones vitales (no confundir con anécdotas), metáforas orgánicas que a su vez se convierten en la trampa donde ese mismo espectador queda atrapado y seducido. (p.22)

Por medio de esto pongo como un elemento necesario la noción de dramaturgia, que se podría definir para efectos de esta investigación como la organización de la acción de los cuerpos en escena. En este caso Cardona (2000) define dramaturgia como “acción escénica, objetiva y subjetiva” (p.22). Por esto me parece importante comprender que el teatro-danza por medio de sus convergencias busca la acción en la escena mediante los cuerpos y no está sujeta a la exclusión del texto dramático.

Siguiendo en esta misma línea, me planteo la cuestión de qué se entiende por teatro-danza. En relación con este tema, Patrice Pavis (1998) señala que “Más que un teatro que desemboca en la danza, el movimiento y la coreografía, la danza teatro es la danza que produce el efecto de teatro” (p.114). En cuanto a esto, aparece la duda de a que se refiere con el efecto de teatro que se vislumbra en la danza. ¿Cuál es el efecto de teatro? Esta teatralidad presente en el teatro-danza podría implicar el uso de ciertos mecanismos provenientes del teatro. Sin embargo, existen desacuerdos con la afirmación anterior, ya que se considera que el teatro - danza se podría ver como una sola entidad. Es decir, en este contexto de investigación el teatro-danza no se limita a ser solo danza que produce un

efecto teatral, sino que comprende la danza y el teatro generando una experiencia escénica conjunta.

Para reafirmar esta perspectiva, Patrice Pavis (2016) explica que:

Más que nunca ha de evitarse oponer danza y teatro como dos esencias o dos especificidades irreconciliables, aún si intuitivamente se tiene la impresión de que el teatro-danza viene más bien de la danza y del movimiento que del teatro y el drama, y que él es, en suma, danza que hace el efecto de teatro, donde teatro sería implícitamente sinónimo de acción mimética, de personaje y relato. Siempre se debe recordar que lo que se anuncia como una dualidad teatro/danza no lo es en lo absoluto en la mayor parte de las culturas no occidentales en las que danza y teatro, pero también canto, poesía, artes plásticas, fiestas, ceremonias o rituales son concebidos y vividos como estrechamente ligados y hasta inseparables (p.332).

Lo que más me importa en efecto de esta investigación es situar el teatro-danza como un fin para dar paso a un proceso de exploración donde se toma elementos que provienen de la danza y se aplican el teatro como el movimiento danzado, la coreografía y la música. De esta forma también dentro de este contexto de experimentación se plantea de forma viceversa ya que se toman elementos que prevalecen en el teatro para la danza como: la acción, el texto y el gesto. Así también, deseo configurar el teatro-danza como una práctica escénica que sobrepasa la simple fusión de disciplinas. Todo esto, con el fin de construir un lenguaje y una experiencia integral en la escena. La dramaturgia aquí no la voy a limitar un texto dramático, deseo que se expanda hacia la organización de la partitura coreográfica, las acciones físicas, las imágenes poéticas y la interacción e interconectividad de los intérpretes en escena. Me parece entonces que el teatro-danza no busca definir un límite entre lo teatral y lo dancístico, sino que trata de diluirlo para crear una poética propia. Además, entendiendo el cuerpo de los intérpretes como un vehículo principal expresivo donde la acción no solo depende del texto sino de la propia capacidad del cuerpo de habitar el espacio, generar metáforas y poner en escena su completa presencia para evocar imágenes.

Finalmente defino teatro- danza para la presente investigación como un constante intercambio y organización de conocimientos. Donde yo desde mi rol como director escénico, interactuo con los intérpretes bailarines y llevo a cabo este diálogo y compartir de saberes que en sí mismo se dan con el propósito de nutrir el proceso creativo para llevar a cabo un espectáculo donde las fronteras entre las disciplinas se desvanecen. Cabe destacar que lo que permea y termina de dar cohesión a la noción de teatro-danza en este espectáculo escénico es el eje dramático, el cual sostiene y articula todo este proceso creativo, no limitándose a la creación de una dramaturgia en escena sino a la comprensión de una concepción amplia de la dramaturgia que incluye el trabajo del cuerpo, la luz, el vestuario y el sonido.

### **3.2 Dramaturgia Escénica**

Habiendo contextualizado el teatro danza en esta investigación, se plantea la dramaturgia escénica como medio por el cual se realizará el proceso de investigación-creación.

Aunque el término dramaturgia se podría entender como una forma de construcción del sentido, Danan (2012) ofrece una perspectiva en cuanto a dos definiciones de dramaturgia, la primera es "arte de la composición de las obras de teatro"(p13). En cuanto a la segunda menciona "En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: "Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena" (p13).

Aún así, más adelante Danan (2012) amplía esta visión señalando lo siguiente:

En la palabra "dramaturgia" está ya presente el sentido de drama, la acción. Y en la acción está realmente el principio. Me arriesgaría a decir, retomando una fórmula que Jean-Luc Nancy aplica al sentido 1, pero que podría presentar la ventaja de reunir los dos, que la dramaturgia, tanto en su sentido 1 como en su sentido 2, es "organización de la acción": Nancy dice de una manera más precisa: "puesta en obra del drama"/"activación de la acción"(p14).

Esta concepción de la dramaturgia como una organización de la acción es un enfoque en el cual deseo ampliar la noción de dramaturgia como un concepto que

sobresale del texto escrito. En esta investigación - creación la acción no se restringe al plano verbal, sino que se despliega en múltiples dimensiones, permitiendo que todo lo que se coloque en el espacio escénico adquiera un valor dramático. En este sentido, planteo la dramaturgia como un entramado que se teje en y desde la escena, como un proceso latente que se va materializando en el laboratorio y se transforma en el montaje. Es por medio de esta perspectiva que posiciono la creación dramática entre el encuentro de texto y cuerpo, que es lo que guía el desarrollo del presente proyecto investigativo - creativo.

Reafirmando esto Argüello Pitt (2015) explica:

La dramaturgia se cruza con la escena, transformándose claramente en una dramaturgia escénica. El adjetivo escénico es el señalamiento de una materialidad compleja que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico. Al mismo tiempo sostener la palabra dramaturgia es pensar la escena como un tejido complejo de sentido. La relación escena y texto se transforma a partir de la inclusión de la escena en el texto. Los registros del texto incluyen aquello que está señalado en la escena y que surgió en los ensayos.(p88).

Referente a esto, me parece importante expresar que esta noción de dramaturgia es un sistema complejo que puede partir y desarrollarse de distintas formas. Sin embargo, la manera desde donde quiero iniciar este proceso de construcción es por medio de un disparador inicial que engloba el tema de la pieza. En este caso tal como mencioné anteriormente la construcción escénica se desenvuelve en torno al disparador y tema central de este proyecto. Por lo tanto, tomo la dramaturgia escénica como una ruta de construcción por el que la dramaturgia se desarrolla en las sesiones prácticas de esta investigación - creación.

Ahora bien, para efecto de ejecución de la dramaturgia escénica en esta investigación, propuse trabajar con herramientas de la composición coreográfica ya que en esta investigación quería dar énfasis en la composición del movimiento de los cuerpos en la escena. Es por esto que para el desarrollo de esta investigación era importante tratar la

composición coreográfica como elemento para abordar la composición del movimiento de los cuerpos. Como primer paso, era necesario comprender cómo se percibe el concepto de coreografía en el ámbito de las artes escénicas.

La coreografía según Pavis (1998) en relación con artes escénicas explica:

La práctica del mundo del espectáculo contemporáneo elimina las fronteras entre el teatro hablado, el canto, el mimo, el vídeo, la danza-teatro, la danza, etc. Así pues, debemos prestar atención a la melodía de una dicción o la coreografía de una puesta en escena. Y ello es así porque toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos posee una dimensión coreográfica. La coreografía comprende tanto los desplazamientos y los gestos de los actores, el ritmo de la representación, la sincronización de la palabra y del gesto, como «la disposición fundamental» de los actores en escena (p.96).

A partir de esto, comprendo que la dimensión coreográfica se instituye como un elemento esencial para el desarrollo de la composición escénica. Así, la coreografía no se limita únicamente a la danza tradicional, sino que se desenvuelve en la totalidad de la experiencia teatral, influyendo en la expresión de los cuerpos, la temporalidad y su relación entre los elementos visuales y sonoros. Entonces, tomando en cuenta que en los espectáculos escénicos habita una dimensión coreográfica, en el marco de esta investigación se tomó la composición coreográfica como una herramienta para explorar con los cuerpos desde el rol de la dirección escénica. Por lo tanto, la intención de esta investigación no era posicionarse desde un rol como coreógrafo, más bien su enfoque se dirige al director que pone a prueba la coreografía para componer escénicamente por medio del movimiento de los cuerpos.

Ahora bien, la composición coreográfica es un trabajo que se puede tratar desde muchas formas, metodologías y términos. Por ello, una de las herramientas principales que se tomó de la composición coreográfica para la composición escénica fueron los laboratorios de movimiento.

Respecto a esto, Arana et al.(2020) menciona:

Se entiende por laboratorio de movimiento el tiempo dedicado a investigar en, desde, con y para el cuerpo (o cuerpos). Esta forma de investigación busca crear-encontrar-definir el lenguaje específico, que reúna las características necesarias para satisfacer las necesidades de expresión y aspiraciones estéticas o visión del coreógrafo, en cada proyecto creativo. Se pueden utilizar la improvisación, repetición, prueba y error, recreación de modelos, entre otros métodos. Este procedimiento es común en la danza contemporánea. Puede tratarse de construir un lenguaje nuevo, o en algunos casos, de reorganizar, resemantizar, resignificar, desarrollar o manipular movimientos previamente codificados, fuera del contexto de la obra, como cuando se trabaja con lenguaje proveniente de alguna técnica de entrenamiento o estilo de danza afín a la idea coreográfica. (p.43)

Con base en lo expuesto, definitivamente el laboratorio de movimiento es una herramienta crucial que facilita la experimentación coreográfica ya que propone el laboratorio como un proceso creativo lúdico donde se ponen a prueba y error distintos ejercicios que funcionan para generar un lenguaje con los intérpretes. Por otro lado, cabe mencionar que en esta investigación se propone la generación de movimiento desde el juego y no desde una técnica o estilo de danza en específico. Sin embargo, al plantearse este proyecto con intérpretes que han entrenado danza contemporánea, en efecto la naturaleza del movimiento que se generó estuvo influenciado por este estilo. Mas no significa que el lenguaje predeterminado fuera ese. En este caso se buscó generar un lenguaje en conjunto a partir de ejercicios lúdicos.

### **3.3 Imagen Poética**

Según Benalcázar Astudillo (2014) la profundidad de un acto poético, se puede percibir en los elementos de la naturaleza, las sensaciones, el tiempo y el espacio. Aún así, comenta que resulta prácticamente imposible definir la poética de una forma sensorial, aunque se intente dar explicaciones teóricas desde el punto de vista de la filosofía, la estética y la psicología. Además, menciona que los actos poéticos existen en el plano de

nuestra realidad, pero su verdadero impacto no llega hasta cuando estos se detonan al llegar a quienes lo reciben en una forma de ser percibida más profunda dependiendo de la perspectiva de cada ser humano.

Estimo que pensar en lo poético hace que se lleve el pensamiento a la poesía y figuras literarias que le pertenecen al contexto de lo escrito de la palabra. No obstante creo que, siempre aparece una poética en cada lenguaje o ámbito que implique el acto de crear, esto se puede percibir en el lenguaje de lo visual. Cuando se habla de la imagen, es posible hacer referencia tanto a elementos visibles y concretos como a construcciones imaginarias que se crean con la ayuda de estímulos que provocan los demás sentidos. De esta manera, si se habla que esto es parte esencial de un lenguaje, podemos reconocer que la imagen tiene la capacidad de desarrollar una poética que establece un vínculo entre un plano superficial y su profundidad conceptual.

Así las cosas, en función de precisar la forma en cómo se trabajó la dramaturgia escénica en esta pieza de teatro-danza, se opta explorar con “imágenes poéticas” como detonante creativo para la elaboración de la dramaturgia escénica. Previamente es fundamental contextualizar de donde se toma la imagen poética y definirla como concepto.

Patricia Cardona en su libro “Del Bios escénico a la poética del bailarín actor” (2022), Editorial Paso de Gato, habla en torno al descubrimiento de un lenguaje, técnica y poética en cada bailarín/ actor por medio de los procesos de autoexploración. Como primer paso para el descubrimiento de este lenguaje propio el bailarín/actor deberá encontrar y concientizar su propio Bios.

Cardona(2022) lo describe como:

En síntesis, el Bios describe los principios detrás de todo lenguaje expresivo. Escritores, pintores, músicos, cantantes, fotógrafos, emiten sus señales desde esa energía que clama hacerse visible a través de la palabra, el color, el sonido, la voz y la imagen. Son las fuerzas de la naturaleza en nuestro cuerpo como base de la presencia escénica y la evolución de todo lenguaje simbólico. La naturaleza sabe lo que tiene que hacer para manifestarse y mantenerse en vida. Solo obedece a sus

instrucciones y no puede fluir en contra de sí misma. Nos conduce en nuestra misión como guardianes de la vida. (p.19)

Con relación a esto, el Bios escénico es aquello que proviene de nuestra propia naturaleza, activa nuestro instinto, organiza nuestros impulsos y es un estado de presencia genuina, orgánica y potente. A partir del descubrimiento del Bios, Cardona (2022) nos habla de la transformación del Bios a una poética propia del bailarín/ actor a través de la creación de su propia dramaturgia, lo que llama autopoiesis (creación de sí mismo). Ahora bien, Cardona (2022) en su sección "Las minucias de la dramaturgia", nos habla de una dramaturgia no lineal, que no precisamente cuenta con una estructura ordenada sino que toma cualquier orden (p.48). Partiendo de esto, se propone tomar el concepto de imágenes poéticas como un detonador creativo para la dramaturgia escénica.

En esta misma sección Cardona (2022) expresa lo siguiente:

Otro recurso extraordinario para activar la presencia e imaginación del bailarín/ actor es la metáfora poética. La utilizo en talleres por su impacto en la sensibilidad de los jóvenes. Es un estímulo imaginario, potente en su capacidad de generar vida interior. Permite ingresar a las dimensiones inconmensurables de la imaginación de poetas visionarios que ya estuvieron en ese territorio de maravillas. No solo facilitan el acceso a mundos potenciales, sino a nuevos lenguajes, nuevos personajes, nuevas temáticas para el arte. Y sobre todo, activan la mente intuitiva por encima de la mente racional.(p.49)

En concordancia con la propuesta de Patricia Cardona, la metáfora poética surge como un recurso estimulante y potencial que da acceso a otros lenguajes. En este contexto, la presente investigación buscó emplear la riqueza de la metáfora poética como estímulo principal para la dramaturgia escénica. Se entiende la metáfora no únicamente como un recurso lingüístico, sino como una puerta que permita el acceso a la exploración de imágenes poéticas y así despertando la creatividad y dando forma al lenguaje expresivo y narrativo en la construcción escénica. Así pues, se propuso el uso de la metáfora por medio

de imágenes poéticas como un detonador de creación que permita generar nuevas perspectivas, personajes y narrativas para crear el espectáculo escénico.

Así mismo, Cardona (2022) explica:

Las improvisaciones con imágenes poéticas rompen las sinapsis rígidas o patológicas que provoca la educación formal a través de modelos repetitivos. Porque la imagen poética no pertenece al repertorio de las imágenes visuales cotidianas. Desde el mundo simbólico, la imagen poética une elementos imposibles dentro de la lógica lineal para crear nuevas realidades. Nos lanza al infinito vuelo de la ensoñación. (p.49)

En esta misma línea, la utilización de imágenes poéticas durante la improvisación es un recurso clave para la creación de la dramaturgia en la escena. Este enfoque adquiere importancia porque no sólo desvela un camino de construcción impregnado de metáforas sino que también influye en el proceso creativo al escapar de la linealidad. En otras palabras, aunque el proceso de construcción se rige desde lo metafórico y lo no irracional, sí posee una naturaleza de construcción que le da un sentido.

En este sentido, la fuerza de la metáfora radica en nombrar lo que no se puede nombrar completamente. Siempre deja algo sin decir. Ese vacío permite que exista el juego y la imaginación, según lo destacado por Arguello Pitt (2015). La elección de explorar con imágenes poéticas como detonante creativo para la dramaturgia escénica nace con la propuesta de Cardona, quien incita por una conexión profunda con el Bios, la poética propia del bailarín/actor y la adopción de una dramaturgia no lineal. La metáfora poética se presenta como un recurso estimulante que, aplicado a través de imágenes poéticas, estimula la construcción dramática, brinda una puerta de entrada a nuevos lenguajes, y activa una mente intuitiva sobre la mente racional en el proceso creativo escénico.

Habiendo contextualizado lo anterior, es importante definir qué es la imagen poética y cuáles son sus formas de aplicación en esta investigación. A. Hernandez Villalba (2014) en el artículo "Problemas actuales de la filología en el espacio hispano-ruso del conocimiento" define la imagen poética y expresa lo siguiente:

La imagen poética es pues la construcción lingüística que apela a los sentidos creando en nosotros una instantánea mental y que está encausada a crear el efecto de la belleza. Por medio de la imagen, el hombre reproduce la realidad captada a través de los sentidos (principalmente), de la imaginación y de la fantasía. A veces es simple representación, otras puede suscitar en él las más variadas sensaciones y emociones aunque no perciba la causa o razón que lo emociona. La imagen está ahí con toda su fuerza evocadora bien por la semejanza o por la asociación puramente subjetiva. Es difícil establecer una tipología de las imágenes, dada la multiplicidad de connotar distintas realidades y sensaciones diversas, precisamente porque todo parte de la subjetividad del receptor. (p.50)

En relación a lo mencionado anteriormente, es importante subrayar que la imagen poética se origina a partir de una construcción lingüística. De acuerdo con las explicaciones del Licenciado en español y literatura, Wilson Conde, la imagen poética se define como la manifestación condensada de una idea que se expresa mediante la combinación de palabras. Es por medio de esta amalgama lingüística que las palabras adquieren un significado amplio y profundo trascendiendo su sentido original. (WILSON TE EDUCA,2021,1m31s).

Entonces, comprendido lo anterior, algunos ejemplos de imágenes poéticas que propone Cardona (2022) son:

- Pájaros que echan raíces / y árboles en largo vuelo verde. Autor - José Ramón Nevárez
- A mi lado / como un piano de plata profunda / parpadea tu voz. Autora - Eunice Odio
- Yo podría traer al corazón recuerdos / como uñas cayéndose del alma. Autora – Eunice
- ¿Qué es el canto de los pájaros, Adán? / Son los pájaros mismo que se hacen aire. Autor - Jaime Sabines

- Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Un lenguaje que corte el resuello. Un lenguaje guillotina. Autor - Octavio Paz.
- Un pájaro vivía en mí / una flor viajaba en mi sangre / mi corazón era un violín. Autor - Juan Gelman. (p49-50)

En estos ejemplos, de acuerdo a la perspectiva de Mosqueda, V.(31 de enero de 2016) se puede observar como cada imagen poética nos conduce a construir una imagen mental sobre cada texto, permitiendo comprender, sentir o intuir una idea, sensación, o concepto diferente al expresado literalmente por la imagen en sí misma. Con Victor y Confeso. <https://convictoryconfeso.wordpress.com/2016/01/31/las-imagenes-poeticas-como-recursos-para-la-narrativa/>.

Así mismo Mosqueda, V.(31 de enero de 2016) explica los distintos tipos de imágenes poéticas en relación a las representaciones mentales que generan, y en función de los sentidos que estimulen:

- Imágenes visuales: Ayudan a crear una escena visual al lector. Ej.: “El tiempo dentro de una botella / a la deriva / en el centro de un océano sin nombre”
- Imágenes auditivas: Ayudan a crear sensaciones de sonidos en el lector: Ej.: “¿Cruje el paso del fantasma / aunque ya no tenga un cuerpo / o apenas se escucha el viento / de la tierra que arrastra?”.
- Imágenes olfativas: Igual que lo anterior, pero con el sentido del olfato. Ej.: “El viento trae el olor del orégano / la certeza / de esta casa vacía”.
- Imágenes táctiles: Sobre el sentido del tacto. Ello involucra la sensación de calor, frío, suavidad, dureza, sequedad, humedad, etc. Ej.: “Dormir rodeado de alfombras / de pieles / de telas suaves / ungido en aceites naturales / Despertar igual de reseco / como corteza expuesta al sol”.

- Imágenes gustativas: Se refiere a la descripción de sabores. Ej.: “Puedo decir que probé tu boca de manzana / y de ello me quedó el amargor de la naranja”.
- Imágenes orgánicas: Tratan sobre las sensaciones que nos producen nuestros órganos vitales, como el hambre, la sed, el dolor, la fatiga, el sueño, etc. Ej.: “Se me hunde el estómago / en un naufragio sin rescate / en el vacío de un hambre ancestral”
- Imágenes cinestésicas: Según los distintos especialistas, una imagen cinestésica puede ser la que se ocupa de las sensaciones de movimiento (“Detenido / sin respirar / viaje junto al planeta / junto al sistema solar / No puedo hacer huelga de movimiento”), o de las sensaciones externas al autor (“el triste viento pronto despertó / arrancó las copas de los olmos por despecho”), o de la mezcla de más de un sentido (“Mirar tus ruidos al pasar / respirar los colores de tu amargura”). Con Víctor y Confeso.<https://convictoryconfeso.wordpress.com/2016/01/31/las-imagenes-poeticas-como-recursos-para-la-narrativa/>.

Por último, el autor Mosqueda, V.(31 de enero de 2016) expresa que es importante reconocer que las imágenes poéticas ya por sí mismas son un recurso literario pero que a pesar de ello, se sustentan en otros recursos literarios como la metáfora, epíteto, la comparación, hipérbole, metonimia, personificación, entre otros. En este sentido, se estableció la base para una investigación más profunda de estos recursos literarios y otros recursos más que se profundizó posteriormente en el trabajo.

#### **4. Metodología**

Por consiguiente, para el desarrollo de la investigación que consta en la creación de un espectáculo se decide la siguiente estructura metodológica que se explica a continuación.

#### 4.1 Tipo de investigación

La presente investigación es de tipo cualitativa y opta por un enfoque interdisciplinario en investigación en las artes a partir de un proceso de investigación creación. Ahora bien, la investigación creación según Feral (2009) consta de dos elementos fundamentales: la creación artística y las reflexiones escritas que acompañan el proceso de creación.

Siguiendo la misma línea de pensamiento, Cuartas (2009) menciona:

En un primer paso la investigación creación puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística, más aún a través de la práctica artística.

En las Ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, y este alejamiento es necesario para poder comprenderlo, pero en la creación artística, parte de la materia prima para la creación viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación- creación, son dos en uno. (p.91-92)

En concordancia con esta perspectiva teórica, estoy de acuerdo con que la ejecución de este proyecto investigativo se vincula de manera intrínseca con el sujeto investigador que crea y su objeto de investigación que es creado. Además, se trata de un proceso donde se investiga y se crea paralelamente por medio de los intérpretes – creadores que son parte del trabajo investigativo. Por esta razón se considera que el presente trabajo se desarrolla como una investigación de creación y que se toma desde un enfoque interdisciplinario.

La interdisciplinariedad como un enfoque de la investigación se llevó a cabo debido al intercambio y enriquecimiento de conceptos, métodos y formas del quehacer artístico tanto de la disciplina de la danza como del teatro. Así también enriqueciéndose del diálogo de saberes con los participantes..

Bertoglia (2019) señala lo siguiente sobre la investigación interdisciplinar:

Los participantes pertenecen a diferentes disciplinas, pero la integración comienza desde la formulación del plan de acción y la definición de la

contribución de cada miembro: cada uno trata de tener en cuenta los procedimientos y trabajo de los otros en vista a una meta común que define la investigación. Por ello; la coordinación, la comunicación, el diálogo y el intercambio son esenciales, para seguir procedimientos metodológicos similares y tratar de aclarar y compartir presupuestos, puntos de vista y terminología.(p.82-83)

En relación con lo anterior, la presente investigación la determiné desde un foco interdisciplinar por el vínculo en conjunto con la agrupación PLATAFORMA que es conformado por bailarines que trabajan y abordan sus procesos creativos desde la danza contemporánea. Ahora bien, pretendí desde un inicio realizar dicha labor con la agrupación con el interés de generar este intercambio y diálogo con mi persona como el investigador creador, teniendo presente que mi conocimiento en las artes se torna hacia un carácter escénico/teatral, pero tomando en cuenta que también he sido atravesado en mi experiencia de vida por la danza en general.

## **4.2 Etapas**

A continuación, se presentan las etapas propuestas para abarcar las diferentes actividades para el desarrollo de la investigación.

### ***4.2.1 Fase I: Búsqueda Bibliográfica / Entrevistas***

Primeramente, realicé un estudio y análisis de los conceptos imagen poética y otros que se relacionan con la investigación, como teatro-danza, composición coreográfica y dramaturgia escénica. Buscando generar un fichaje bibliográfico. También entrevisté a distintos artistas que constantemente divergen con estos conceptos en la creación escénica tal como: Andy Gamboa, Sol Pardo, Erika Mata, Jimmy Ortiz, Valentina Marengo, Carlos Ramírez y Andrea Catania. Las entrevistas se realizaron en momentos diferentes, lo cual permitió el espacio para digerir conceptualmente cada una de las entrevistas y su sistematización. Con el propósito de indagar sobre los conceptos, elaboré un mapa de preguntas para cada persona entrevistada.

Me parece importante mencionar que el estudio y el análisis del concepto de la imagen poética acontece en todo el proceso de investigación creación pero que su estudio más concreto sucede en la etapa inicial de la investigación que posteriormente nutre todas las etapas del proyecto. Acto seguido, diseño un laboratorio de investigación creación donde planteo la forma en cómo se trabajará cada sesión del laboratorio, cuáles textos se tomarán para las imágenes poéticas y qué ejercicios de exploración se utilizarán para abordar los distintos conceptos con la agrupación PLATAFORMA.

#### **4.2.2 Fase II:**

En la segunda fase desarrollé el laboratorio de investigación - creación donde se exploró y produjo material aplicando el concepto imagen poética desde la composición escénica y explorando desde la composición coreográfica. Como primer paso del laboratorio realicé una sesión de introducción al laboratorio con el objetivo de explicar en qué consistiría el laboratorio y sobre el tema de la investigación. Acto seguido se realizaron las sesiones planteadas en la primera fase. De esta forma, se sistematizó lo realizado en cada sesión abordando lo práctico con los conceptos teóricos presentes en la investigación.

#### **4.2.3 Fase III:**

En la tercera fase se tomó el material generado en los laboratorios y se terminó de encerrar el concepto y tema de la obra. Todo esto se realizó en un periodo de ensayos con los cinco intérpretes, donde se abrió espacios de reflexión sobre el material generado y al mismo tiempo se concretaron las escenas del espectáculo escénico. Acto seguido se pasó al montaje con los intérpretes donde se fijó y montó el material escénico con los intérpretes. Para esto, se estableció un cronograma de ensayos donde se montaron las escenas definidas en la estructuración dramática de la obra. Dentro de esta etapa de montaje se efectuó la reunión con el respectivo equipo creativo para el diseño y elaboración de sonido, luz, escenografía y vestuario. Finalmente como una etapa preliminar, se llevó a cabo toda la parte de producción del espectáculo tal como su difusión, los ensayos técnicos, las

pruebas de todos los elementos en conjunto del espectáculo (sonido, vestuario y escenografía) y ensayo general. Finalmente como muestra del resultado final se realizan dos funciones de la pieza escénica creada.

## **5. Proceso de investigación - creación**

*- En cuanto al artista, la poética no es un camino perdido, es un trayecto hacia el encuentro consigo mismo. Podría ser una aventura que le permitiera atravesar la realidad y adentrarse en ese juego ficticio donde habita su felicidad."*

*Felipe Garzón.*

### **5.1 Etapa I - Estudio bibliográfico y entrevistas**

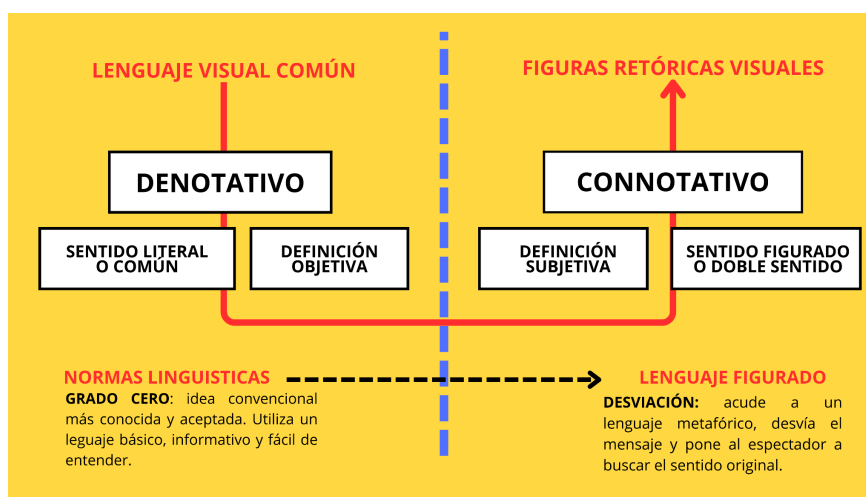
Para dar inicio a la investigación y con el fin de diseñar el laboratorio, retomé el trabajo sobre la profundización en torno al concepto de imagen poética no sólo desde un encauze teórico, sino también por medio de las perspectivas y experiencias de artistas profesionales que se orientan a procesos de creación escénica. En este proceso, gracias a las recomendaciones de mi tutora y profesora Mabel, realicé un fichaje bibliográfico que me permitió explorar y analizar las diversas formas en las que se pueden construir y comprender las imágenes poéticas. Este ejercicio lo complementé con las entrevistas, las cuales me ofrecieron un aporte significativo a la revisión bibliográfica, así como también me otorgaron un panorama reflexivo y práctico que superó mis expectativas abriendo nuevas posibilidades en mi proceso investigativo - creativo y enriqueciendo mi marco conceptual.

### 5.1.1 Ficha bibliográfica y reflexiones sobre la Imagen Poética:

En medio de mi búsqueda por comprender la imagen poética en la mayoría de sus sentidos, considero que primeramente tengo que observar desde lo más superficial, tomando conciencia tanto del lenguaje común como el lenguaje poético / retórico.

**Figura 1**

Mapa conceptual “El lenguaje visual y su interpretación”



Fuente: Gabrio Zappelli Cerri

Fue en ese momento cuando el Maestro Gabrio Zapelli<sup>1</sup> me brindó un material que señala la interpretación del lenguaje visual por medio del concepto de denotación y connotación. (ver figura 1) Es por esto que percibo lo poético como un lenguaje que habita el código lingüístico connotativo que trabaja en conjunto con el lenguaje figurativo. Quiero decir, lo poético dialoga intrínsecamente con las figuras retóricas.

Así también Zappelli (2023) menciona lo siguiente con respecto a la retórica de una puesta en escena:

El propósito de una retórica escénica no es vincularse a la expresión lingüística y su posibilidad de definir en la puesta en escena un abanico de figuras literarias del texto, sino, ser manifestación del uso combinado de diferentes lenguajes;

<sup>1</sup> Profesor de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica. Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura y Magíster Artium por la Universidad de Costa Rica, ambos con graduación de honor. Licenciado en Arte, Música y Espectáculo por la Universidad de Bolonia, Italia, y bachiller en Artes Plásticas del Liceo Artístico de Florencia

como el visual, corporal o sonoro, como una primacía sobre los más convencionales textos dramáticos que verbalizan su retórica escrita. Dicho de otra manera, la retórica del espectáculo en vivo plantea una poíesis de la imagen, del sonido y del movimiento corporal, que activa sus figuras a partir del conjunto dinámico de los elementos escénicos. (p.4)

Por medio de lo anterior, comprendí que la retórica escénica se genera a partir de la utilización de figuras retóricas, lo cual da paso a la articulación de los diferentes lenguajes presentes en la escena. En este sentido, considero que la imagen poética se liga con esta manifestación mediante su capacidad de construir un sentido poético a través de la combinación de dichas figuras retóricas. Por lo tanto, con el fin de generar un laboratorio donde se explore con imágenes poéticas es necesario entender cómo se puede construir una imagen poética.

Retóricas(s.f.) define la imagen poética de la siguiente manera:

La imagen poética es una figura retórica que consiste en la recreación literaria de una sensación (visual, olfativa, auditiva...), una asociación de ideas, una interpretación de lo real en términos imaginarios... Básicamente consiste en el empleo literario de una palabra o expresión para sugerir una cosa con la que el significado de esa palabra o expresión guarda alguna relación. Así, pueden constituir imagen una metáfora, una sinestesia, una evocación poética de un recuerdo siempre que resulten extrañantes y más o menos singulares. (párrafo 1).

Retomando el marco conceptual de esta investigación, defino el concepto de imagen poética, entendiéndolo como un recurso literario que se sustenta en el uso de figuras literarias, en específico las figuras retóricas. Por esta razón fue fundamental que reconociera y realizara un análisis detallado de estas figuras retóricas para comprender su relación con la construcción de una imagen poética.

En el artículo del Maestro Zappelli (2023), "Prolegómenos a una retórica de la puesta en escena", se propone un análisis de distintas figuras retóricas. Gracias al estudio de las distintas figuras retóricas presentes en el análisis de Zappelli y con el objetivo de efectuar la

construcción del laboratorio y el espectáculo, enmarqué la exploración de la imagen poética dando foco a una figura retórica: la ironía. Por medio del énfasis busqué encauzar la investigación hacia un estudio más profundo de las imágenes poéticas como estímulo para una dramaturgia en escena.

Sin embargo, esto no implica que otras figuras retóricas no puedan manifestarse durante el proceso de investigación. Por el contrario, considero que sería enriquecedor emplear la ironía como un detonante y estímulo inicial de imágenes poéticas, permitiendo que estas generen, a partir de la naturaleza de juego en la dramaturgia en escena, una poética construida a partir de otras figuras literarias.

### **5.1.2 Ironía**

Desde lo que entendía como ironía y descrito por mis propias palabras con base a lo que mi experiencia me ha enseñado, comprendo la ironía como fenómeno de vislumbrar la obviedad dentro de lo no literalmente expresado o dicho. Así mismo con la definición de Farías (s.f.), la cual plantea que la ironía es una figura retórica que comunica un sentido opuesto al que se expresa directamente. Este recurso podría utilizarse para generar humor, establecer una conexión o complicidad con el receptor o incluso evoca una sorpresa cuando su mensaje implícito se esconde.

En este sentido, Zappelli (2023) explica la ironía desde su punto de vista en cuanto a la retórica escénica:

Esta se considera como un recurso para decir algo y dar a entender lo contrario, de modo que solo es válida en situaciones comunicativas bastante específicas y, pues, entraña el riesgo de no ser decodificada como tal. Además, está emparentada con la ironía otra figura del lenguaje: el sarcasmo. Este último es la manifestación de una burla por medio de la ironía. En el sarcasmo se manifiesta una crítica encubierta.(p.17)

Con base a esta perspectiva, observo que la ironía se convierte en un recurso escénico como un gran estimulador reflexivo y generador de múltiples significados para todo

aquel que convive con el fenómeno irónico. Considero que se trata de una figura que altera lo que se espera, rompiéndolo con la contraposición de dos elementos: lo que dice y lo que se está sugiriendo. Creo que precisamente lo que se sugiere en escena muchas veces no es una decisión explícitamente colocada por el director. Más bien, se crea como resultado de la interacción entre los diferentes dispositivos escénicos (cuerpo, voz, sonido, luz, objeto). Cada uno de estos elementos relacionándose entre sí desde cada una de sus características (color, volumen, tamaño, o textura), contribuyendo a construir un entramado de significación que sobrepasa lo explícito. A partir de esto tenía que conocer y profundizar sobre el sarcasmo ya que no comprendía la diferencia entre lo sarcástico y lo irónico.

María Suárez (2024) sostiene lo siguiente:

Los términos ironía y sarcasmo suelen utilizarse indistintamente porque ambos implican decir lo contrario de lo que es cierto. Sin embargo, existe una gran diferencia entre ellos.

El sarcasmo solo puede expresarse de forma verbal. Se puede hacer un comentario sarcástico, pero una situación no puede ser sarcástica. El propósito del sarcasmo es ser intencionadamente cruel y hacer daño y esto suele implicar utilizar la ironía. El sarcasmo también puede utilizarse para expresar frustración o enfado. Por su parte, la ironía es un término más amplio y no se limita a comentarios verbales; la ironía puede encontrarse en situaciones o acciones. Además, la ironía no se limita a herir o ridiculizar a alguien o algo. En resumen, el sarcasmo es a veces una forma de ironía, pero no toda ironía es sarcasmo. (subtítulo 6).

Para efectos de esta investigación, aunque la ironía se emparenta con el sarcasmo, tomé la decisión de dar énfasis únicamente al fenómeno irónico más no sarcástico tomando en cuenta lo que se trabajaría en las sesiones del laboratorio que se comenta en las secciones posteriores. Mediante la exploración de la ironía como detonador de imágenes poéticas deseaba reflexionar sobre su interacción en los distintos elementos que conforman la dramaturgia escénica. Esto podría abarcar, por ejemplo, la exploración del movimiento/gesto/acción desde la ironía, la yuxtaposición de los dispositivos visuales y sonoros.

Por otro lado, María Suárez (2024) comenta que existen tres tipos de ironías. La primera se trata de la ironía verbal, esta ocurre cuando lo expresado se contrapone con lo que verdaderamente se desea decir. Así mismo, la ironía situacional se presenta a nivel de situación tal como su nombre lo dice, aparece cuando los resultados de una acción son opuestos a lo esperado, como en los puntos de giro de una historia, película u obra. Finalmente, la ironía dramática se refiere más al contexto escénico como cuando el director coloca conocimiento de información en el público que los personajes desconocen, esto podría generar suspenso o comedia.

Si bien, al continuar con mi búsqueda sobre la profundización de la ironía como figura retórica, entiendo que contiene múltiples perspectivas y marcos de interpretación a partir de distintas disciplinas y análisis que pueden ir desde lo clásico a lo más contemporáneo. Con base a ello amplí mi investigación en torno a la imagen poética por medio de las entrevistas que realicé.

### **5.1.3 Entrevistas:**

Me adentro en la tarea de realizar las entrevistas correspondientes, las cuales me permitieron profundizar en el concepto de la imagen poética y su relación con la dramaturgia escénica. Además pude conocer las perspectivas desde la individualidad de los artistas y profesionales que poseen gran conocimiento y experiencia en estos campos. En particular, durante la entrevista con Erika Mata, conversamos sobre el concepto de BIOS escénico, tomando como referencia la definición de Patricia Cardona en su libro *“Del Bios Escénico a la Poética del Bailarín/Actor”*. Así también, me parece importante mencionar que todas estas entrevistas las desarrollé tomando en cuenta el contexto de mi investigación que su fin es desarrollar un espectáculo de teatro/ danza.

El orden de las entrevistas las realicé en función de las circunstancias del momento, la comunicación con cada persona y las oportunidades que se presentaron para concretarlas. No fue un orden predefinido por mí, sino que surgió de manera práctica según la disponibilidad de los entrevistados. Las entrevistas se realizaron en el siguiente orden: Andy

Gamboa, Sol Carballo, Erika Mata, Jimmy Ortiz, Valentina Marengo, Andrea Catania y Carlos Ramirez. Cada uno aportó a esta investigación su valioso y único punto de vista desde su disciplina y labor en las artes escénicas. De esta manera, obtuve un valioso enriquecimiento sobre el concepto de imagen poética, su definición, análisis desde lo práctico, lo teórico y sobre lo que puede provocar en la escena visto como un fenómeno escénico. Así también poniendo claridad en mis dudas y preguntas con base a cómo podría desde mi rol como artista-director-creador explorar en la escena con imágenes poéticas desde el laboratorio y generar a partir de eso un detonador o disparador que nos llevará al montaje.

#### **5.1.3.1 Sol Pardo:**

En la entrevista, le pregunto a Sol<sup>2</sup> (Comunicación personal, 20 de abril de 2024) qué entiende por *poética* en el contexto de su disciplina. Ella manifiesta que asocia la *poética* con la capacidad de generar metáforas desde el movimiento y los elementos escénicos. Así también me comenta que la poética permite abstraer imágenes y situaciones para transformarlas en experiencias simbólicas que sintonizan con el espectador. Al hablar de la imagen poética, menciona que en una puesta en escena, los diferentes elementos (como el cuerpo, el espacio, la luz y el sonido) se combinan de tal manera que pueden generar lecturas que no necesariamente coinciden entre sí, sino que se contradicen o contrastan, lo que enriquece la creación de una imagen simbólica, es decir poética.

Un ejemplo interesante que pone es el de una persona en un sillón, que a través de la poética escénica, puede ser "teletransportada" a la luna. Aunque esta imagen no es realista, el compromiso de cada elemento que compone la escena provoca una metáfora que remite en quien contempla la imagen en su imaginario. Lo anterior me hace reflexionar que, sobre todo, es importante el compromiso del intérprete en generar esa atmósfera a partir de su

---

<sup>2</sup>Graduada en Danza Contemporánea por la Universidad Nacional de Costa Rica. Ha trabajado con el grupo interdisciplinario Metamorfosis y es cofundadora de los colectivos R3M y Collectif Sola(s) en Francia. Ha participado en presentaciones y talleres en Centroamérica, Alemania, España, y México. Fue parte de CobosMika Junior Company (España) y ha colaborado con coreógrafos como Noemí Sánchez (México), Nadine Gerspacher (Alemania), Raúl Martínez. (El Salvador) y Jimmy Ortiz (Costa Rica).

corporeización, fisicalidad y cualidad de movimiento. Sol (Comunicación personal, 20 de abril de 2024) , me dice que esta transformación de lo concreto en algo más abstracto o metafórico es lo que convierte a la imagen en algo poético. La poética, de esta forma, no busca ser un reflejo literal de la realidad, sino un medio para evocar sensaciones, emociones e interpretaciones que van más allá de lo visible, apelando al imaginario y a la empatía de la audiencia.

Sol me comenta que cuestiona el concepto de “danza-teatro”, el cual lo considera ya obsoleto y subjetivo en nuestra contemporaneidad. Argumenta que la disciplina de la danza en sí misma puede incluir dramaturgia, texto y elementos teatrales sin perder su esencia. Para ella, etiquetas como “teatro físico” también resultan limitantes, ya que tienden a encasillar prácticas artísticas que en la realidad constantemente se expanden. Reflexiona sobre cómo términos como “danza-teatro” surgieron históricamente con figuras como Kurt Jooss y Pina Bausch, pero considera que actualmente el lenguaje escénico se ha diversificado y no requiere de estas definiciones estrictas.

Finalmente, menciona referencias contemporáneas como Peeping Tom, una compañía que explora propuestas escénicas que combinan danza, interpretación teatral y elementos circenses. Sol aprecia estas prácticas como una ampliación del lenguaje artístico, donde el riesgo, la interpretación y la corporalidad se integran para crear nuevas experiencias escénicas.

#### **5.1.3.2 Andy Gamboa:**

Inicié la entrevista con Andy Gamboa<sup>3</sup> (Comunicación personal, 22 de abril de 2024) preguntándole sobre sus procesos interdisciplinarios al trabajar con el bailarín y coreógrafo costarricense Fabio Pérez. Andy mencionó que el proceso creativo siempre se ha basado en la búsqueda, el ensayo y error, con un enfoque significativo en el juego y la

---

<sup>3</sup> Andy Gamboa, egresado del Taller Nacional de Teatro en Costa Rica y cofundador de la compañía FabioPérez&AndyGamboa, ha creado diversas piezas de teatro-danza. Ha recibido cuatro premios nacionales de cultura en Costa Rica y reconocimientos en Cuba por Memoria de Pichón (Mejor Actuación Masculina, Mejor Obra y Mejor Dramaturgia). Su obra *Autopsia de una Sirena* fue premiada por Mejor Puesta en Escena, y en Costa Rica fue distinguido en los Pride Awards como Artista con Mayor Incidencia Política.

improvisación dentro de la sala de ensayos. Durante la conversación, me contó una experiencia que le llamó la atención mientras estaba en Brasil. Allí, observó a un grupo que colaboraba en una coproducción con otra compañía. Pudo presenciar un ensayo en el que, sorprendentemente, aún no había texto definido. Los integrantes le explicaron que estaban intentando descubrir el "mundo" de la obra: su estilo, tendencia y forma, elementos esenciales para empezar a construir la dramaturgia.

Describió este ensayo como un ejercicio integral, donde los actores en el escenario parecían estar jugando e improvisando, llegó a pensar que lo que estaban haciendo era parte del montaje de la obra. Esto lo sorprendió, ya que observaba la existencia de creadores que se toman el tiempo necesario para explorar y descubrir el universo de la pieza antes de definir una estructura o estilo conceptual con base al tema.

Nuestra conversación sobre el teatro-danza se desarrolló dividiendo las disciplinas escénicas en danza, teatro y música. Andy menciona que a partir de esto, como directores las reconocemos como expresiones artísticas que representan un gesto de amor de los intérpretes-creadores desde un entorno donde estas disciplinas se entrelazan y nutren mutuamente. Estas al integrarse, los intérpretes las integran desde su propio juego, para lo cual Andy da el ejemplo de niños jugando, donde las herramientas, conocimientos, habilidades y experiencias individuales se convierten en los "juguetes" de cada intérprete dentro del proceso creativo. Andy me recalca que la clave es construir un universo escénico que permita traducir el tema de interés con el cuerpo y la voz, aprovechando los talentos de los intérpretes. Escuchar tanto al otro como al proceso artístico mismo, lo cual a veces nos "vomita" su propia esencia, lo cual es esencial para este proceso.

Cuando le pregunté si *Tinieblo*<sup>4</sup> podría definirse como una obra de danza-teatro, Andy expresó que prefería no limitar la obra con etiquetas. Para él, *Tinieblo* es una conexión entre intérpretes, creadores y espectadores que trasciende las características estéticas

---

<sup>4</sup> La pieza *Tinieblo* fue presentada en la edición 2022 del Festival de Coreógrafos Graciela Moreno, un evento emblemático en la escena de la danza contemporánea costarricense que destaca por su plataforma de exhibición para creadores emergentes y consolidados. La pieza es interpretada por los bailarines Eduardo Guerra Rodríguez y Grei QuezAc bajo la dirección del artista costarricense Andy Gamboa.

tradicionales. Por otro lado, explicó que la poética dentro de su trabajo no siempre necesita ser definida, ya que se manifiesta en imágenes, textos o acciones que simplemente conectan con quien las observa.

En cuanto a mi pregunta de qué entiende él por imagen poética, Andy lo describe como aquello que trasciende palabras y movimientos, son imágenes que irrumpen en la normalidad y que conectan emocionalmente con el espectador sin necesidad de explicación alguna. Así mismo me comparte que esta sensibilidad para integrar imágenes como director desde lo disruptivo y lo intuitivo, por el cual pone como ejemplo que él a veces coloca en imágenes que él sueña es clave en su trabajo. Andy relaciona este concepto con la "imagen radiante", término acuñado por la actriz y dramaturga Mexicana Conchi León, que se refiere a los elementos que abruptan, disrumpen o se contraponen en un contexto armónico, creando poesía a través de su contraste y potencia. Concluye señalando que la honestidad y la humildad son esenciales para identificar y respetar los momentos poéticos en un montaje. Por último, Andy me propone que la danza-teatro no necesita ser definida por etiquetas, sino que debe entenderse como una experiencia escénica integral que permita a los espectadores imaginar, soñar y construir su propia interpretación de lo que ocurre en escena.

### **5.1.3.3 Erika Mata:**

En nuestro diálogo sobre los procesos creativos escénicos, Erika Mata<sup>5</sup> (Comunicación personal, 23 de abril de 2024) comparte reflexiones que establecen conexiones entre el concepto del "bios" y la construcción de espectáculos escénicos. Este concepto, sale a colación cuando le comento a Erika sobre el vínculo de mi investigación con el libro de Patricia Cardona y Carlos Ramírez (2022) "Del Bios Escénico a la Poética del Bailarín/Actor", en el cual la entrevistada describe el "bios" como una manifestación de la

---

<sup>5</sup> Artista costarricense graduada en Danza por el Conservatorio El Barco-Taller Nacional de Danza, con un Bachillerato en Inglés con énfasis en Traducción (UCR) y una Maestría Profesional en Danza con énfasis en Coreografía (UNA). Actualmente es académica en la Escuela de Danza y la Escuela de Arte Escénico de la UNA, coordinadora de Iniciativas Interdisciplinarias CIDEA-UNA y docente en la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR. Fue Subdirectora de la Escuela de Danza de la UNA e investiga sobre multi, inter y transdisciplinariedad, la complejidad del cuerpo, la acción poética del movimiento y la *improazarosidad*, ha trabajado con Danza Abend, Jimmy Ortiz, Les Sentipensantes y Teatro Abya Yala, participante en proyectos reconocidos con premios colectivos.

complejidad del ser, lo presenta como un eje que articula materialidad, espiritualidad y socialidad, reconociendo las múltiples y distintas capas que componen la experiencia humana. Durante nuestra conversación, percibí que su perspectiva resuena con un fenómeno que no solo habita en el cuerpo físico, sino que se extiende hacia una interconexión energética y poética.

Desde su visión, el "bios" escénico acontece por medio de la observación consciente de los estados fisiológicos y emocionales. Erika planteó la necesidad de como artistas, intérpretes o creadores generar una apertura hacia el "afuera" a partir de rituales que actúan como detonadores del proceso creativo. Un ejemplo de ritual que surgió durante la entrevista fue el calentamiento que realiza un intérprete comúnmente antes de entrar en escena. Estas acciones, aunque parecieran simples, permiten alinear su entorno con la narrativa interna que desea trabajar. Erika (comunicación personal, 24 de abril de 2024) expresa que este planteamiento de "ritual" crea una dinámica que rompe las barreras de lo racional, conectando lo real con la ficción dentro de un marco de interconectividad. Explicó que este estado no se activa de manera automática, sino que requiere un proceso consciente de escucha y calma. Este enfoque, según Erika, permite reconocer y aceptar tanto los impulsos internos como el entorno, lo que abre paso a un estado creativo auténtico donde las imágenes y sensaciones emergen en diálogo con las figuras retóricas presentes en la escena.

Por medio de esta perspectiva, pude reflexionar cómo la activación del "bios" escénico puede ser un catalizador de imágenes poéticas en el intérprete. Erika destacó que este concepto invita al creador a mantener una interacción constante consigo mismo y con los demás, provocando un espacio de exploración y creación que no solo responde a las exigencias estéticas, sino que también explora la esencia humana como un receptor y emisor de emociones, sensaciones y experiencias. Esta propuesta, por lo tanto, subraya la importancia de habitar el proceso creativo desde un lugar de conexión y sensibilidad tanto individual como desde la colectividad.

#### 5.1.3.4 Jimmy Ortiz:

Me parecía interesante iniciar la entrevista a Jimmy Ortíz<sup>6</sup> realizando la pregunta de qué entendía por teatro-danza y cómo lo podría definir. Durante nuestra conversación, Jimmy Ortiz (Comunicación personal, 25 de abril de 2024) me comenta que primeramente antes de definir el concepto, era importante expresar lo siguiente sobre el término "teatro danza" y las categorizaciones artísticas impuestas por un legado eurocéntrico. Desde su perspectiva, el concepto Teatro-Danza o Danza Teatro son etiquetas que responden a una jerarquización colonial que separa las disciplinas, cuando en realidad las artes escénicas en América han sido siempre híbridas, utilizando danza, teatro y música. Jimmy destacó que estas divisiones limitan la comprensión del arte como un fenómeno integral y que el arte escénico debe entenderse como un espectáculo total que trasciende las etiquetas y predomina las necesidades expresivas del creador.

Al tocar el concepto de *poética*, Jimmy me explica que esta construcción surge de los tropos, figuras retóricas como metáforas, que se generan a partir de conexiones de manera no lineal. Según lo que comprendí, la poética permite un espacio de libertad donde los significados emergen de manera intuitiva y caótica, llevando eventualmente al "lenguaje simple". Jimmy Ortiz utiliza la metáfora de una bolita de bingo para describir el proceso dinámico e indirecto que define la creación poética. Según su explicación, el acto creativo se asemeja a una máquina de bingo en la que los tropos (metáforas, símiles, hipérboles, entre otros) se mezclan y chocan unos con otros de manera aparentemente aleatoria, generando significados de forma impredecible. En todo esto surge la *estupidez*, la cual Jimmy describe como el desenlace inevitable de este proceso creativo intenso. Este estado surge cuando el creador, después de atravesar un torbellino de ideas y asociaciones, se

---

<sup>6</sup> Coreógrafo, actor, director y psicólogo costarricense, reconocido por su aporte innovador en la danza contemporánea en América Central. Fundador de la compañía 4 Pelos/Losdenmedium, ha presentado más de 30 obras en festivales internacionales como el American Dance Festival (EE.UU.), el Festival de Danza de Montpellier (Francia) y el Festival Iberoamericano de Bogotá. Ha recibido múltiples premios nacionales y el galardón Centenario de la Danza del Teatro Nacional. En 2003, asumió la dirección del Taller Nacional de Danza y fundó el Conservatorio El Barco, consolidándose como un referente en la formación interdisciplinaria de bailarines en Latinoamérica.

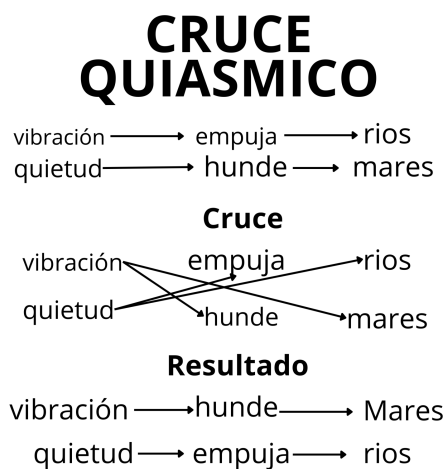
encuentra en un punto donde lo complejo se sintetiza en lo simple, lo elaborado en lo ingenuo.

“Al final de todo este juego poético,” explica, “llegamos a un lugar donde reina la locura, el error y la ingenuidad. Ese es el lenguaje simple, y en él reside la poesía.” (Comunicación personal, 25 de abril de 2024) Pienso que la *estupidez*, por tanto, no es un fin en sí misma, sino una herramienta que paradójicamente permite al creador descubrir verdades esenciales que de otra manera permanecerán ocultas. En relación a las imágenes poéticas, me recomendó que en la exploración tratara de que estas nacieran primeramente de los intérpretes, reflejando su propia poética y como una activación de esta misma. Después de realizar esto ya podía explorar con textos propios para los espacios de exploración, pero que inicialmente estas imágenes surjan de ellos. Esta forma garantiza que las imágenes tengan su propia autenticidad y que el espacio creativo se nutra de las experiencias de quienes lo habitan. Jimmy enfatizó que la creación artística no debe estar atada a gustos personales o certezas, sino que debe ser un proceso experimental que explore la vida y la emocionalidad de manera sincera.

Jimmy introduce el concepto de la *ironía* como una pausa necesaria en el proceso creativo. En un universo donde los significados chocan y se multiplican sin cesar, la *ironía* actúa como un “alto”, un momento de reflexión que permite al creador y al espectador tomar distancia y reconsiderar la experiencia estética. Según Jimmy, la *ironía* no busca invalidar o disminuir el valor de lo que sucede, sino que ofrece un punto de detención para observar, cuestionar y recontextualizar. “La ironía,” explica, (Comunicación personal, 25 de abril de 2024) “es como un suspiro en medio del caos poético; un momento en el que todo se detiene y el creador puede decidir cómo y dónde colocar esa pausa.” Este recurso, afirma, no es simplemente un gesto humorístico o sarcástico, sino un mecanismo profundamente reflexivo que añade capas de significado a la obra.

Finalmente, los cruces quiásmicos, otro concepto clave mencionado por Jimmy, se refieren a un entretreído de ideas y palabras que se cruzan y dialogan en múltiples direcciones, creando un efecto de espejo o reflejo invertido. Este término proviene del quiasmo, una figura retórica en la que los elementos de una estructura se invierten o cruzan, formando una relación de interdependencia. Jimmy describe los cruces quiasmáticos como un “juego de oposiciones y binomios” donde los tropos no sólo chocan, sino que también se entrelazan y resuenan entre sí para generar un tejido narrativo más profundo y complejo.

**Figura 2**



Fuente: Rediseño de lo elaborado con Jimmy Ortiz por Felipe Garzón Pulido

En una actividad realizada durante la entrevista con Jimmy Ortiz (Comunicación personal, 25 de abril de 2024), exploramos el concepto de los cruces quiásmicos como herramienta creativa de un proceso de creación en las artes escénicas. Este enfoque se basó en un diagrama que descompone y re-organiza conceptos mediante un cruce simbólico (ver figura

2), generando nuevas asociaciones y significados. La imagen que creamos ilustra cómo dos conceptos iniciales, "vibración" y "quietud", interactúan con acciones relacionadas ("empuja" y "hunde") y espacios metafóricos ("ríos" y "mares"). A través del cruce, estas relaciones iniciales se mezclan, dando lugar a combinaciones inéditas: "vibración que se hunde en mares" y "quietud que empuja los ríos."

Considero que este ejercicio no sólo ejemplifica el proceso intuitivo y creativo descrito por Jimmy en su explicación del quiasmo, sino que también se observa cómo las construcciones poéticas literarias pueden deconstruir las relaciones tradicionales entre palabras para generar nuevas estructuras. Según Jimmy, esta manera permite al creador escapar de las asociaciones habituales y explorar un lenguaje escénico que dialogue con las capas poéticas de la dramaturgia.

#### **5.1.3.5 Valentina Marengo:**

A través de nuestra conversación, Valentina Marengo<sup>7</sup> (Comunicación personal, 30 de abril de 2024) compartió sus reflexiones sobre el concepto de danza-teatro, un término que, según su experiencia, resalta las particularidades de ambas disciplinas. Valentina explicó que, mientras en el teatro el trabajo sobre la acción es esencial, en la danza se priorizan las cualidades del movimiento, lo que da pie a dinámicas escénicas muy diversas. Desde su perspectiva, la danza-teatro no se limita a una dramaturgia lineal, sino que explora cruces interdisciplinarios.

En sus procesos, Valentina ha integrado música y artes visuales como estímulos para su investigación corporal, lo que le ha permitido trabajar desde las cualidades del movimiento antes que desde la forma misma. Enfatizó que las cualidades como la intensidad, la energía, y la fuerza son esenciales para generar los estados que dan vida al movimiento en

---

<sup>7</sup> Bailarina, coreógrafa y docente costarricense. Se formó en el Conservatorio de Castella, la Universidad Nacional y la Folkwang Hochschule en Alemania. Ha trabajado con agrupaciones como Losdenmedium, la Compañía Nacional de Danza y Teatro Abya Yala. Además, ha desarrollado una destacada labor pedagógica en la Universidad Nacional, la Universidad de Costa Rica y otras instituciones, impulsando proyectos como UNA Danza Joven y la investigación somática en pedagogía dancística.

escena, más allá de la simple ejecución técnica. Este enfoque busca lo que provoca la forma en lugar de centrarse exclusivamente en su apariencia externa.

Sobre el trabajo vocal del bailarín intérprete, Valentina comentó que este representa un desafío técnico y artístico. Señaló que, si bien el uso de la palabra puede complementar el lenguaje corporal, debe abordarse con cuidado, apelando a la intuición y a las historias individuales de cada intérprete para que su expresión verbal resulte natural. La exploración vocal, desde su punto de vista, es aún incipiente en la danza, pero abre caminos significativos hacia una comunicación más rica y matizada en la escena.

En cuanto a la *poética*, Valentina definió este concepto como una forma intensa de conexión interna, tanto del artista consigo mismo como con los temas que lo mueven. Destacó que la poética se vislumbra en la autenticidad del movimiento, que, al igual que en un animal, carece de artificios y responde únicamente al presente. Esta autenticidad es el resultado de un nivel de conexión intuitivo y profundo, donde la poética surge en la búsqueda de lo no obvio, explorando emociones y estados como puntos de partida creativos.

Finalmente, Valentina compartió que en sus procesos creativos siempre se ha dejado guiar por las emociones, encontrando en ellas un camino hacia la poética. Para ella, el trabajo artístico no se trata únicamente de formas visibles, sino de cómo estas pueden evocar conexiones profundas con el espectador, abriendo un espacio para la reflexión y la emoción que trasciende lo evidente.

#### **5.1.3.6 Andrea Catania:**

Desde mi perspectiva hablar con Andrea Catania<sup>8</sup> (Comunicación personal, 17 de mayo de 2024) fue como adentrarse en un caleidoscopio de experiencias artísticas, cada

---

<sup>8</sup> Bailarina, coreógrafa, actriz y docente costarricense. Se formó en la Universidad Folkwang Hochschule y es codirectora de la compañía de teatro físico y danza Las Afueras. Ha trabajado con compañías internacionales como Sasha Waltz, Vincent Dance Theatre y mouvoir Cie, además de colaborar con la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica y diversas instituciones en México, Colombia y Argentina. Ha sido reconocida con múltiples premios nacionales e internacionales por su labor artística y pedagógica.

una reflejando su rica trayectoria. Proveniente de una familia de actores y maestros teatrales, con raíces en Alfredo Catania y Mercedes González, Andrea dio sus primeros pasos en el arte bajo la guía de Cristina Gigirey y en colaboración con artistas como Jimmy Ortiz. Su formación se expandió en la escuela Folkwang, donde descubrió el lenguaje del teatro-danza, y su carrera la llevó a influencias belgas, la compañía de Sasha Waltz, y finalmente a fundar su propia compañía, "Las Afueras," junto a Alex Catona.

Andrea distingue entre danza-teatro y teatro físico, pero lo hace sin limitarse a las convenciones tradicionales. Explica que la danza-teatro rompe las barreras entre movimientos abstractos y acciones cotidianas, como una mezcla de lenguajes que Pina Bausch ejemplifica al alternar entre lo poético del movimiento y escenas de la vida diaria. Por otro lado, el teatro físico coloca al cuerpo como protagonista, reduciendo el peso de la palabra para amplificar la expresión corporal.

Sin embargo, Andrea cuestiona estas etiquetas. Para ella, fumar un cigarrillo en escena o una acción concreta como levantar las manos contra la pared pueden ser danza. La línea entre teatro y danza se difumina; ambas son actos escénicos que transmiten poética desde diversas formas de expresión. Este enfoque integrador refleja su inclinación hacia una exploración artística que trasciende las categorías y responde a una necesidad de comunicación más genuina. Andrea me comenta que adopta una metodología flexible, adaptada al contexto y las personas con las que trabaja. Desde bailarines a actores, Andrea se esfuerza por romper los moldes tradicionales, llevándolos a territorios inesperados. Encuentra fascinante cómo un actor, al enfrentarse a una acción concreta como "dar un abrazo sin brazos," puede bailar sin saberlo, generando resultados más ricos que aquellos alcanzados desde un lugar técnico o consciente.

Ella define la poética como ese espacio donde la conexión interna y externa se fusionan. Observa que la poética se manifiesta cuando se va más allá de la forma superficial, explorando emociones y estados que resuenan con la experiencia humana. Comparó este

fenómeno con observar a un animal en su entorno: todo lo que hace tiene un propósito y una economía de movimiento que resulta cautivadora. Esto me remite a cuando Cardona (2022) nos habla del Bios Escénico y lo traduce en una "dramaturgia de la vida".

Andrea también destaca que las preguntas incómodas y las zonas de incomodidad son esenciales para desentrañar la poética en escena. Estas preguntas permiten romper barreras y entrar en capas más profundas de creación. En última instancia, Andrea trasciende las etiquetas y busca un enfoque más integral: "Lo importante no es si es danza o teatro; lo importante es que conmueva." Este enfoque polifacético e intuitivo se refleja en su insistencia en que el arte escénico sea una ventana abierta a lo inesperado, un acto que permita tanto al creador como al espectador encontrarse en un territorio compartido de significados y emociones.

#### **5.1.3.7 Carlos Ramírez:**

La entrevista con Carlos Ramírez<sup>9</sup> (Comunicación personal, 26 de junio de 2024) fue un pilar importante para la investigación ya que se trataba de la persona que escribió junto a Patricia Cardona el libro principal con el cual me guio en el presente proyecto investigativo. Con una trayectoria que abarca desde la investigación pedagógica hasta la creación de obras híbridas, Carlos ha desarrollado una metodología que fusiona preguntas pedagógicas con una aproximación al "bios" escénico. Este concepto, para él, no es solo un punto de partida, sino un eje que articula la vida biológica y emocional como detonador creativo.

Carlos explica que el "bios" es la vida misma en su estado más integral. Es lo que está vivo y cómo esto se mueve en nuestro interior, una manifestación que no sólo es biológica, sino también emocional y sensorial. Este reconocimiento del "bios" se convierte en el primer

---

<sup>9</sup> Actor, bailarín, director y pedagogo escénico colombiano. Inició su formación en la ASAB y profundizó su investigación en pedagogía del movimiento con el Laboratorio de Experimentación Corporal, hoy denominado El Cuerpo que Crea. Ha trabajado como intérprete en más de 30 producciones en Colombia, Costa Rica y Brasil, y es fundador de La Compañía Teatro-Danza y CADÉLELE Corpo Criativo. Su metodología ha sido implementada en diversos proyectos pedagógicos y artísticos en América y Europa, destacándose en la formación de intérpretes para cine, televisión y teatro."

paso para generar imágenes y sensaciones que posteriormente estructuran la dramaturgia. Según él, el "bios" no es pre expresivo; ya en sí mismo constituye dramaturgia, pues la vida que fluye, se detiene o se estanca, cuenta historias en su propia dinámica. "El 'bios' es una fuente inagotable de imágenes poéticas," comenta Carlos refiriéndose a cómo cada estado interno puede traducirse en metáforas visuales o sensoriales. Un ejemplo que compartió fue un trabajo para una película en la cual como actor utilizó la imagen de un charco de agua estancada para acceder al estado emocional de la depresión, una exploración que da el ejemplo de cómo un estado físico o emocional puede expresarse a través de imágenes provocadoras.

Para Carlos, la poética no es solo un conjunto de imágenes o sensaciones, sino la forma particular en que cada creador percibe y expresa el mundo. "Tu poética es tu manera única de concebir y traducir el mundo en gesto, palabra o movimiento," menciona Carlos (Comunicación personal, 26 de junio de 2024), destacando la importancia de ser fiel al propio imaginario interno. Así mismo, enfatiza que la poética tiene su raíz en la autenticidad del creador. Según su punto de vista, esta autenticidad emerge cuando el artista es fiel a su propio imaginario interno y lo utiliza como base para desarrollar su lenguaje artístico. "Tu poética es lo que nadie más puede replicar, porque es un reflejo directo de cómo percibes y te relacionas con el mundo," explica (Comunicación personal, 26 de junio de 2024). Para ilustrar este punto, me comparte una anécdota sobre un actor que, al mover sus manos mientras decía un texto, parecía transmitir algo más allá de las palabras. La clave de este gesto no residía en su literalidad, sino en la imagen interna que el intérprete sostenía: una pelea de esgrima que, aunque invisible para el público, impregnaba su actuación de una profundidad emocional y simbólica. Esta capacidad de habitar una imagen interna y traducirla en una acción escénica, señala Carlos, es uno de los pilares de la poética.

Así también, Carlos me expresa que rechaza las etiquetas de danza-teatro y teatro, viéndolas como categorías que limitan el potencial creativo. Para él, todo lo que sucede en escena es teatro, en el sentido de que es un acontecimiento que comunica algo sobre la

condición humana. “La danza, el teatro, el movimiento, el gesto, todo son herramientas que el intérprete utiliza para tejer una narrativa que trasciende las disciplinas”, argumenta. Aunque reconoce la influencia histórica de figuras como Pina Bausch, señala que el verdadero foco no debe ser encasillar una obra en un género, sino permitir que esta se construya desde la autenticidad de sus elementos. “Lo importante no es qué género estás haciendo, sino cómo estás permitiendo que tu poética se manifieste en escena”, concluye. (Comunicación personal, 26 de junio de 2024)

#### ***5.1.4 Talleres que aportaron a la investigación:***

##### **5.1.4.1 Taller con Carlos Ramirez Festival Las Julias, 24 al 28 de Junio de 2024:**

Este taller se llevó a cabo en el marco del festival "Las Julias" organizado por la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional. Se desarrolló del 24 al 28 de junio de 2024, culminando con una pequeña muestra. En este espacio, tuve un acercamiento práctico hacia la búsqueda del bios, la poética como intérprete-creador y la metodología de Carlos Ramirez nombrada “El Cuerpo que Crea”. Durante las sesiones, reflexionamos junto a Carlos Ramírez sobre cómo activar nuestros instintos más primitivos y, en consecuencia, nuestro bios. Carlos explicó la diferencia entre el estado simpático y parasimpático del sistema nervioso, señalando que, comúnmente, habitamos en el estado simpático. Sin embargo, es en el estado parasimpático donde el bios escénico sucede.

Para profundizar en este proceso, realizamos diversos ejercicios diseñados para estimular esta conexión interna. Uno de los ejercicios consistió en cerrar los ojos y utilizar nuestras manos como un tipo de escáner corporal. Este simple acto facilitó que mi cuerpo entrara en un estado de escucha interna y externa. Otro ejercicio implicó recorrer una trayectoria de vida en línea recta. Antes de movernos, Carlos nos invitó a cerrar los ojos, tomarnos un momento para escucharnos, y luego permitir que el cuerpo se desplazara según lo que necesitara expresar en ese instante. Estos ejercicios crearon un estado cercano a la meditación, en el cual el cuerpo podía expresarse de forma genuina. Entrar en este estado

parasimpático me permitió conectar profundamente con el bios y percibirlo como un catalizador de autenticidad. Este proceso no solo generó en mí una experiencia rica en emociones genuinas, sino que también observé cómo mis compañeros atravesaron momentos similares, dejando que las emociones fluyeran de manera natural y sin pretensiones.

En el conversatorio, Carlos (Comunicación personal, 27 de junio de 2024) amplió esta exploración al conectar el *bios* con las dinámicas de transformación, muerte y renacimiento. Destacó cómo la muerte simbólica es inherente al proceso creativo y necesario para que emerjan nuevas posibilidades. Retomando conceptos como la "neofilia" (amor por lo nuevo) y la "neofobia" (miedo a lo nuevo), planteó que la creación requiere un desprendimiento de lo antiguo, un duelo por lo que dejamos atrás, para dar espacio a lo que realmente quiere emerger. Este proceso, que él comparó con la metamorfosis de una mariposa, subraya la importancia de aceptar las pequeñas muertes cotidianas como parte esencial de la evolución artística y personal.

Carlos también introdujo el concepto de "Eros" (impulso vital) y "Thanatos" (impulso de muerte), destacando que toda creación está precedida por un acto de destrucción. Este diálogo polarizado entre vida y muerte se refleja en la danza de Shiva, una metáfora poderosa de disolución y renacimiento constante. En este sentido, Carlos nos instó a dignificar los procesos de transición, reconociendo que, al igual que en la naturaleza, lo que muere se convierte en el compost que nutre lo nuevo.

#### **5.1.4.2 Taller procesos de creación y organización de Material:**

El 13 de julio del 2024, en los salones de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, ubicados en el Centro Nacional de la Cultura (CENAC), se llevó a cabo el taller *Procesos de Creación y Organización de Material*. Este fue facilitado por Jimmy Ortiz, Bryan Chavarría y Ana Paula Rivera, quienes ofrecieron herramientas prácticas para explorar la creación escénica a partir de la imagen poética y su relación con la ironía.

Jimmy Ortiz, uno de los facilitadores principales, introdujo reflexiones clave sobre la imagen poética en la escena. Según Jimmy (Comunicación personal, 13 de julio de 2024), la imagen está compuesta por tropos, que funcionan como significantes, y se encuentra en un diálogo constante con el tiempo y el espectador. El tiempo, menciona, es quien narra estos significantes, mientras que el espectador, situado en el plano figurativo, observa y controla los tropos que el creador ha dispuesto en la imagen. Jimmy explicó que el creador asume el rol de pintor y narrador, orquestando los tropos para comunicar su visión. Sin embargo, planteó una pregunta crucial: *¿Hasta qué punto permitimos que el espectador sienta o perciba algo de manera concreta?*

En este contexto, introdujo el concepto de la ironía como una herramienta fundamental en la creación de imágenes poéticas. La ironía, según Jimmy, se logra al generar un alto en las metáforas, deteniendo momentáneamente el flujo narrativo para permitir que emerja una nueva interpretación o un contraste significativo. Personalmente, este concepto me recordó a un reloj de arena, que al detenerse y darse la vuelta, toma un rumbo completamente distinto, pero siempre conectado al proceso previo.

Otro punto destacado fue la búsqueda del *flow* creativo, que, según los facilitadores, se encuentra en el lenguaje simple dentro de la complejidad inherente al proceso creativo. Este *flow*, o estado de fluidez, se logra al identificar y simplificar los elementos esenciales de la creación sin perder la riqueza y profundidad del contenido.

Durante el taller, quiero destacar 2 ejercicios prácticos que realizamos diseñados para explorar estos conceptos:

- a) Creación de imágenes estáticas con contraposiciones a partir de símbolos: en parejas, trabajamos en la creación de imágenes corporales que contenían elementos opuestos o en tensión. Un ejemplo claro de esto fue una postura en la que mi cuerpo simulaba ir a saludar, extendiendo una mano, mientras que con la otra sostenía una

pistola detrás de mi espalda. Me parece que este ejercicio resaltó cómo las imágenes contradictorias pueden generar repercusiones interpretativas.

- b) Partituras basadas en textos de Julio Cortázar: este ejercicio me recordó lo que Jimmy (Comunicación personal, 25 de abril de 2024) había mencionado en nuestra entrevista sobre el juego, la ficción y la sorpresa. El ejercicio consistió en tomar un texto de Julio Cortázar, leerlo detenidamente y luego generar una partitura de movimiento en respuesta a él. En algún momento del desarrollo de esta partitura, se nos pidió detenernos y realizar un giro completo en la dirección de nuestra acción, transformando por completo su intención y significado inicial.

Este segundo ejercicio provocó que yo conectara con la idea del juego como un espacio exploratorio lúdico, por el cual yo como creador me permito jugar con las posibilidades que ofrece el texto, interpretándolo no de manera literal, sino desde un lugar de curiosidad y libertad. A la vez, conecté con la ficción como un lugar que me permite transformar lo real en una imagen poética. Al integrar este giro inesperado en la partitura, se introdujo la sorpresa, un elemento que, como Jimmy (Comunicación personal, 24 de abril de 2024) señaló en la entrevista, revitaliza tanto el proceso creativo como la experiencia del expectante. Así también, el giro funcionó como una pausa irónica, deteniendo su línea narrativa para redirigirlo de manera inesperada, esto lo pienso como la metáfora de darle vuelta a un reloj de arena, desafiando tanto al intérprete como al público a encontrar nuevos significados en lo que estaba sucediendo.

#### **5.1.4.3 Reflexión en torno a la imagen poética en el contexto de los talleres y entrevistas realizadas:**

Considero que el proceso de la investigación en torno a la imagen poética se enriqueció profundamente gracias a las entrevistas realizadas con los artistas, así como los talleres facilitados por algunos de ellos. Cada conversación y experiencia práctica me

permitió no solo ampliar mi comprensión de la imagen poética, sino también me dió posibilidades y formas de cómo integrar en camino al laboratorio y el montaje.

Desde las primeras entrevistas, surgieron puntos clave sobre la imagen poética como un mecanismo capaz de trascender lo literal para evocar complejos significados. Por ejemplo, Sol Carballo destacó la capacidad de las imágenes poéticas para transformar lo cotidiano en experiencias figuradas, mientras que Andy Gamboa señaló la importancia del juego, la improvisación y la honestidad como herramientas para identificar momentos poéticos que surgen orgánicamente en el proceso creativo. Por su parte, Carlos Ramírez y Erika Mata aportaron sus perspectivas sobre el bios escénico, explicando cómo los estados emocionales y fisiológicos pueden ser detonadores de imágenes poéticas. En el taller de Carlos Ramírez, el trabajo práctico permitió vivenciar cómo el cuerpo, al entrar en un estado parasimpático, genera autenticidad y conexión profunda con el bios. Ejercicios como el escaneo corporal con las manos y las trayectorias de vida en movimiento me revelaron cómo la escucha interna puede dar lugar a imágenes poéticas cargadas de verdad escénica. Esta exploración fue reforzada por las reflexiones de Carlos sobre la necesidad de aceptar las "muertes simbólicas" en el proceso creativo, entendidas como transiciones necesarias para que emerjan nuevas posibilidades.

En el taller facilitado por Jimmy Ortiz, Bryan Chavarría y Ana Paula Rivera, exploramos cómo la ironía, el juego y la sorpresa pueden ser herramientas fundamentales para construir imágenes poéticas que desafíen tanto al intérprete como al espectador. Ejercicios como la creación de imágenes corporales estáticas con elementos contradictorios y la construcción de partituras basadas en textos de Julio Cortázar me permitieron conectar con las ideas de Jimmy sobre el giro narrativo, similar a darle la vuelta a un reloj de arena, como un acto que redirige la interpretación hacia nuevos significados. Con base en estas experiencias, tomo un punto de partida para diseñar el laboratorio de exploración en el que los intérpretes y yo trabajamos en la exploración con imágenes poéticas. Inspirado en las entrevistas y talleres, este espacio integró ejercicios que activaban tanto el juego y la improvisación como la

conexión con el bios. Las actividades incluyeron desde exploraciones corporales intuitivas hasta la creación de partituras. Asimismo, estas experiencias influyeron de manera significativa en mi decisión de utilizar la ironía como motor creativo y eje exploratorio de la imagen poética a lo largo de toda la investigación-creación.

#### **5.1.4.3 Reflexión en torno al teatro danza en el contexto de las entrevistas realizadas:**

El concepto de teatro-danza, a través de las entrevistas, me revela la riqueza y lo complejo que podría llegar a ser esta forma de expresión escénica, más allá de sus etiquetas convencionales. Las entrevistas lanzaron una perspectiva única sobre cómo este híbrido disciplinar se configura como espacio creativo que se expande constantemente.

La relación entre movimiento, texto y acción fue uno de los puntos recurrentes. Andrea Catania, con su trayectoria en el teatro-danza, destacó que esta disciplina difumina las barreras entre lo abstracto y lo cotidiano lo cual permite que el cuerpo transmita una narrativa sin necesidad de recurrir exclusivamente a la palabra.

Por otro lado, me parece relevante cuando Valentina Marengo enfatizó la importancia de las cualidades del movimiento como base para generar estados y emociones en escena. Lo cual pienso que es imprescindible como herramienta expresiva del intérprete en cuanto al trabajo escénico desde el teatro/danza. Como ella lo menciona, en su práctica, la exploración de la intensidad, la energía y la fuerza del movimiento permite que los intérpretes se conecten con eso que los hace sentir auténticos, construyendo un camino directo entre su corporalidad y su dramaturgia. Así también rescato el desafío que dice Valentina en cuanto a incorporar el trabajo vocal en la danza. Ya que este proceso creativo de la presente investigación es un trabajo donde los intérpretes/creadores que participan, provienen del ámbito de la danza.

Otro aspecto importante es el análisis de cómo el teatro-danza permite a partir de juego con elementos que provienen del teatro y otros de la danza, transformar lo cotidiano

en un mundo figurado. Así también por medio de la fusión de los dispositivos escénicos tal como todo lo que se puede desarrollar en cuanto a luz, sonido y la configuración/construcción del espacio. En cuanto a las categorías y etiquetas del teatro-danza, por medio de lo conversado tanto con Jimmy Ortiz como Carlos Ramírez, entiendo críticamente sobre su relevancia en nuestro contexto contemporáneo. Resaltando que estas definiciones pueden llegar a ser limitantes y eurocéntricas, y que las artes escénicas en América Latina han sido siempre híbridas, integrando danza, teatro y música sin alguna duda. En la cual me llevo lo que comparte Carlos, que todo acontecimiento escénico, independientemente de su clasificación, busca reflejar la condición humana, rompiendo las divisiones disciplinarias.

Un punto en el que creo que coincidieron varios entrevistados fue que el término teatro-danza, lejos de facilitar la creación artística, tiende a encasillar y limitar el potencial expresivo de las propuestas escénicas. Artistas como Sol Carballo, Jimmy Ortiz y Carlos Ramírez consideran que las etiquetas terminológicas muchas veces se convierten en un tipo de “traje artístico de fuerza” que busca clasificar lo inefable, olvidando que el arte escénico es un fenómeno vivo y latente y en constante transformación. Más que un género específico, el teatro-danza es una invitación a crear desde nuestra autenticidad su interconexión con otras disciplinas, donde el cuerpo, el movimiento, la voz y la emoción coexisten sin necesidad de definiciones restrictivas. En este sentido, pienso que ir más allá de una nomenclatura es un acto de liberación creativa que permite a los intérpretes y creadores habitar un territorio artístico en el que prima la exploración, la honestidad y sobre todo nuestra conexión humana.

#### **5.1.4.3 Reflexión en torno al bios en el contexto de las entrevistas realizadas:**

No podía dejar de reflexionar sobre el concepto de bios escénico, ya que fue un tema recurrente que enriqueció esta investigación en medio de las entrevistas. Este término, lo logro entender en el contexto de las artes como nuestra conexión entre lo biológico, lo emocional y lo sensorial como artistas creadores en los procesos de creación. Sobre todo esta búsqueda me sirvió como eje para reflexionar sobre cómo los estados

internos, instintivos y biológicos del intérprete influyen en la construcción escénica y la generación de imágenes poéticas. Por lo cual considero que el Bios escénico es un recurso indispensable para activar el potencial creativo del intérprete, incluso de mi persona como director de este espectáculo, esto porque tal como lo mencionan varios entrevistados abren y activan los canales sensoriales / expresivos del artista.

El bios como catalizador creativo fue destacado por varios entrevistados. Carlos Ramírez, quien ha trabajado extensamente sobre este concepto junto a Patricia Cardona, me explicó que el bios es la vida misma en su estado más integral, y que su reconocimiento permite al intérprete acceder a una fuente inagotable de imágenes poéticas. Es importante tomar en cuenta para mi proceso que, según Carlos, no es necesario clasificar el bios como un entrenamiento preexpresivo, pues ya constituye dramaturgia en sí mismo. La vida que fluye, se detiene o se estanca dentro del intérprete cuenta historias y genera significados que pueden ser traducidos escénicamente.

A mi parecer, Erika Mata complementa esta visión al describir el bios escénico como un eje que articula lo material con lo espiritual y lo social. Desde su perspectiva, el bios se activa mediante un proceso consciente de escucha interna y externa, lo que permite al intérprete crear espontáneamente. Así también valoro la importancia de los rituales previos al trabajo escénico, como el calentamiento corporal y la meditación, para alinear todos los estados biológicos, físicos, emocionales del intérprete con su entorno tal como recuerdo que Erika menciona en nuestra entrevista .

La relación entre el bios y los estados del sistema nervioso fue un pilar que quiero subrayar. Carlos Ramírez, durante el taller, explicó cómo el bios emerge en el estado parasimpático, cuando el cuerpo se encuentra en un estado de calma y escucha profunda. Este estado contrasta con el estado simpático, donde predomina la tensión y la acción reactiva. Al entrar en un estado parasimpático, el intérprete puede acceder a su entorno creativo, permitiendo que sus imágenes poéticas en la creación tomen vida.

## 5.2 Etapa II- Laboratorio de Investigación- Creación

### 5.2.1 *Diseño del laboratorio*

Antes de comenzar con la ejecución del laboratorio, era fundamental definir mis objetivos y, como investigador-creador, establecer cómo se desarrollarían las sesiones y hacia dónde quería dirigir el proceso. Desde el inicio, se planificó realizar ocho sesiones durante los meses de julio y agosto, y así se llevó a cabo. Mi interés principal en estas sesiones radicaba en aplicar dinámicas derivadas de las entrevistas realizadas y los talleres en los que participé, esto con el propósito de generar un espacio de “juego exploratorio” que se construyera a partir de los ejercicios propuestos en cada sesión.

Cardona (2022) menciona lo siguiente en relación al juego exploratorio:

Si el juego exploratorio, por tanto, es la principal característica de un sistema autopoiético, ¿cómo se manifiesta en un bailarín/ actor? Cuando un intérprete se vuelve maestro de su Bios escénico gracias a un trabajo laborioso de autoconocimiento, siempre existe la inquietud del rumbo que va a tomar. Define un estilo y una técnica que le permiten desplegar su poética. Con el tiempo surgen preguntas estéticas, pedagógicas, filosóficas, existenciales sobre el sentido de aquello que lo define como personalidad escénica.(p43)

Cito el texto anterior que comenta Patricia Cardona ya que me parece fundamental porque subraya que el intérprete no solo es un ejecutante, sino un creador que, mediante su autenticidad y autoexploración, teje su poética personal y define su personalidad escénica. El concepto de autopoiesis, entendido como un sistema que genera y recrea su propio tejido creativo desde su interior y permite a cada intérprete participar activamente en un proceso que se nutre de su singularidad (Cardona, 2022), se vincula directamente con la

autenticidad, un elemento que considero central en el laboratorio. Cuando Cardona menciona que el intérprete define un estilo y una técnica para desplegar su poética, pienso que está subrayando la importancia de construir desde lo individual y auténtico, lo que no solo nutre el proceso creativo personal, sino también enriquece el diálogo colectivo en un laboratorio.

Además, el “juego exploratorio” al que se refiere Cardona (2022) no es simplemente una actividad lúdica; es una herramienta para abordar preguntas más profundas sobre el arte y la existencia misma. Esto me lleva a reflexionar sobre cómo el intérprete, al habitar su Bios escénico, no solo está creando desde lo corporal, técnico o estético, sino también desde un lugar filosófico, existencial, primitivo y visceral cuestionando constantemente el sentido de lo que hace. Este proceso, entonces, no solo define al intérprete como un creador auténtico, sino que lo posiciona como un ser humano que investiga activamente su búsqueda de nuevas formas de expresión.

Por tanto, lo anterior me invitó a reconsiderar el laboratorio escénico no sólo como un espacio de experimentación donde no solo buscamos un lenguaje interpretativo, sino como un entorno donde la poética de cada intérprete se manifestará a partir del desprendimiento de este sistema autopoiético en las sesiones del laboratorio.

Por otro lado, me parece importante recalcar que uno de los fines con el cual realizo este laboratorio es permitirme descubrir y aprender cómo, desde mi rol como director, puedo abrir un proceso exploratorio que integre elementos interdisciplinarios de la danza y el teatro. Este enfoque busca desarrollar, posteriormente, una propuesta dramaturgica basada en los hallazgos del laboratorio. Además, se trata de encontrar caminos y construir vínculos creativos junto con el equipo de intérpretes. Esto incluye el desafío de transmitir, desde mi perspectiva como director, herramientas propias del teatro que enriquezcan y complementen el trabajo de los bailarines, fomentando un diálogo creativo entre disciplinas. Asimismo, en este proceso busco explorar cómo puedo detonar imágenes poéticas en los

intérpretes y, a su vez, estimular su capacidad creativa mediante el lanzamiento de imágenes poéticas construidas a partir de textos, sonidos e imágenes visuales que potencian el trabajo poético del equipo tomando como eje la *Ironía* como figura retórica .

En relación a lo anterior Fons Sastre (2021) afirma lo siguiente:

Sin embargo, los modelos de laboratorio heredados del siglo XX deben repensarse y revisarse desde una perspectiva del siglo XXI. No deben verse como un entorno aislado y hermético. Más bien, son escenarios de investigación abiertos a la interdisciplinariedad, lugares donde diferentes métodos y técnicas interpretativas y diferentes especialidades profesionales –dirección, dramaturgia, actuación, escenografía, danza, circo o nuevas tecnologías– pueden confrontarse, a través de la experimentación práctica, para examinar cuestiones compartidas sobre los procesos creativos. También es importante centrarse de cerca en el objeto de estudio y las hipótesis de trabajo, para garantizar que el trabajo de laboratorio sea significativo. La socialización de los hallazgos también es crucial.(párrafo 23)

Por consiguiente, mi búsqueda en el laboratorio se orientó hacia la construcción de un desarrollo dramático que no sólo ofreciera un tema o estímulos para la creación de la puesta en escena, sino que mantuviera como eje central mi objeto de estudio: la imagen poética. Este enfoque interdisciplinario permitió que cada sesión se convirtiera en un espacio de exploración creativa, en el que los intérpretes y yo pudimos trabajar en la generación de imágenes, partiendo de estímulos diversos como textos, sonidos, e imágenes visuales.

A través de mi investigación bibliográfica, las entrevistas realizadas y la experiencia en los talleres en los que participé, he comenzado a vislumbrar un posible camino narrativo para el montaje escénico. Este proceso no sólo ha enriquecido mi perspectiva sobre la poética en escena, sino que también ha abierto nuevas posibilidades para integrar los hallazgos de estas exploraciones en una dramaturgia que dialogue con la autenticidad y la

creatividad de los intérpretes. De esta manera, el laboratorio no solo ha sido un medio para experimentar, sino también un puente hacia la concreción de una propuesta escénica que se nutra profundamente de la imagen poética como núcleo conceptual y estético.

Por último, en relación con los criterios de selección para diseñar las actividades de cada sesión de laboratorio, las cuales mencioné anteriormente que surgieron a partir de entrevistas y talleres, es importante recalcar que no se trató de una selección de ejercicios como si se eligiera de una lista de recetas. El objetivo de las entrevistas no era recopilar técnicas específicas, sino comprender a fondo qué es una imagen poética y de qué formas puede ser evocada en escena.

En este proceso, ciertos ejercicios y conceptos resonaron de manera significativa, funcionando como guía para la exploración. Un ejemplo de ello fue el uso de frases textuales derivadas del cruce de quiasmos propuesto en la entrevista con el maestro Jimmy Ortiz. No se buscó descartar elementos de ninguna entrevista, sino más bien tomar todo lo conversado, asimilarlo y transformarlo en propuestas prácticas desde la mirada del director y del artista escénico. De esta manera, las actividades no surgieron directamente como ejercicios específicos replicados de las entrevistas, sino como desarrollos propios, inspirados en ellas, que permitieran abrir camino hacia la búsqueda de alguna sensación o la imagen poética en escena.

Como ejemplo de ello, comprendí que, a partir del análisis de las entrevistas, era necesario realizar una activación corporal de los intérpretes antes de entrar en las exploraciones profundas relacionadas con las imágenes poéticas. Esta activación tenía como propósito abrir sus canales expresivos y preparar su presencia escénica desde un estado de atención y disponibilidad para el juego. Por esta razón, diseñé un ejercicio de escucha que fomentara la conexión sensorial y la disposición colectiva. A partir de la pregunta “¿Estamos juntos en esto?”, propuse una dinámica que invitaba a los intérpretes a desplazarse por el espacio con una mirada completamente abierta, promoviendo una

complicidad grupal a través del juego. Esta simple pregunta funcionó como detonante para construir un sentido de comunidad escénica, donde la atención colectiva se convirtió en herramienta clave para comenzar la creación poética.

### 5.2.2 Sistematización:

Acto seguido, presento en forma de tabla la sistematización de las actividades que realicé durante las ocho sesiones del laboratorio, las cuales desarrollé inicialmente en torno a cuatro pilares principales: Bios Escénico, Entrenamiento Interpretativo, Teatro Danza, e Imágenes Poéticas. Cada sesión estuvo diseñada para abordar estos pilares de manera integral, promoviendo la exploración y el desarrollo creativo de los intérpretes. Posteriormente de las cuatro semanas decidí unificar estos 4 pilares con el objetivo de ir hacia la exploración de las imágenes poéticas de manera directa. A continuación, detallo los objetivos, dinámicas y enfoques específicos trabajados en cada sesión realizada durante el período de julio a septiembre.

**Tabla 1**

Sistematización de las sesiones del laboratorio

Sesión	Bios Escénico	Entrenamiento interpretativo	Teatro Danza	Imágen Poética
1	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Scanner sensorial corporal.</li> <li>● Sesión de meditación guiada para entrar al sistema parasimpático.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Presencia Escénica.</li> <li>● Exploración: juego, ficción y sorpresa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Juego - Improvisación.</li> <li>● ¿Estamos juntos en esto?</li> <li>● Conversatorio y análisis de referentes en relación al teatro - danza y la imagen poética.</li> </ul>	

2	Interactividad: relación cuerpo -entorno.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Juego - comunicación.</li> <li>• Exploración, movimiento, gesto, acción .</li> <li>• Intercambio de energías.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exploración Passing Through.</li> <li>• Exploración de la partitura coreográfica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Incorporación de imágenes en la partitura coreográfica.</li> <li>• Tensión / Relajación.</li> <li>• Vislumbramiento de la poética por medio de la complicidad.</li> </ul>
3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plantar los pies sobre la tierra.</li> <li>• Abrir los canales expresivos por medio de la improvisación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conexión cuerpo - voz.</li> <li>• Exploración estímulos - sensaciones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabajo de improvisación a partir de imágenes.</li> <li>• Exploración y creación con textos de Julio Cortazar.</li> <li>• Ironía- Detenimiento - rompimiento.</li> <li>• Reloj de arena - giro.</li> </ul>	
4	Concentración del intérprete - profundización del ejercicio ¿estamos juntos en esto?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exploración texto #4.</li> <li>• Energía, tensión y velocidad.</li> <li>• Búsqueda de la acción escénica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exploración por medio de la creación de una partitura.</li> <li>• Imagen poética (ironía)</li> <li>• Rompimiento y contraposición</li> <li>• Trabajo de mesa:</li> </ul>	

			Construcción del universo estético - conceptual del espectáculo
<b>Sesión</b>	<b>Sección 2 - Trabajo unificado enfocado en la exploración de la imagen poética</b>		
<b>5</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conciencia espacial del intérprete.</li> <li>• Configuración del peso, energía, dirección y tensión a partir de la proposición de imágenes. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Imagen principal: Un astronauta.</li> </ul> </li> <li>• Ensamble de imagen, texto, voz, cuerpo - Gravedad.</li> <li>• Exploración a partir de la composición espontánea.</li> </ul>		
<b>6</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La creación de una imagen poética.</li> <li>• Construcción de personajes a partir del movimiento.</li> <li>• Construcción de una narración del personaje.</li> <li>• Exploración por medio de lo construido a partir de la improvisación. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Integración de cuerpo, voz y texto.</li> </ul> </li> </ul>		
	<b>Sección 2 - Trabajo unificado enfocado en la exploración de la imagen poética</b>		
<b>7</b>	<p style="text-align: center;"><b>Exploración coreográfica</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Creación de partitura en relación de la contraposición de energías (Ironía).</li> <li>• Trabajo sobre el texto e imagen "Vibración que se hunde en mares". <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acción física, Acción dramática, Acción Escénica.</li> <li>• Profundización en la creación de personajes.</li> </ul> </li> </ul>		
<b>8</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vinculación de la partitura coreográfica con el texto dramático. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Profundización Scanner.</li> </ul> </li> </ul>		

- Introspección / Extrospección.
- Conversatorio Final.

**Figura 3**

Mapa Sensorial y conceptualización de las experiencias en el laboratorio.



Nota. En la imagen se muestra una hoja donde hay apuntes, palabras y conceptos relacionados a las sesiones del laboratorio. Fotografía tomada por Isabella Carabaguiaz.

### **5.2.3 Reflexiones en torno al laboratorio: sentipensares y aprendizajes**

La totalidad del laboratorio significó un espacio de experimentación y creación donde confluían distintos ejes de creación (bios escénicos, entrenamiento interpretativo, teatro-danza

e imágenes poéticas). Esto no solo permitió la exploración, sino que también se consolidó un terreno fértil para comunicarnos entre lo teórico y lo práctico, convirtiéndose en un puente que conectó mi rol como investigador y creador de este viaje exploratorio. Desde el inicio, planteaba el laboratorio como una oportunidad para descubrir cómo desde mi posición de director, podía abrir un proceso interdisciplinario que dialogara con las herramientas de creación que competen a las disciplinas de la danza y el teatro, generando descubrimientos creativos en mi quehacer artístico e investigativo.

Cada sesión la realicé con el propósito de construir un ambiente de juego, en el que tanto los intérpretes como yo pudiéramos cuestionar, descubrir y resignificar lo que podría ser el bios, el acto de actuar, el movimiento, interpretar y sobre todo la construcción de una imagen poética desde un carácter escénico. Por medio del juego, pudimos liberarnos de ataduras estéticas y disciplinarias, permitiéndonos entrar al proceso como seres humanos, intérpretes creadores que vienen a portar desde sus experiencias y aprendizajes artísticos. Sin embargo, no paso por alto que me enfrentaba a intérpretes cuya formación proviene del hacer dancístico por el cual debía reconocer, aceptar las circunstancias y adaptar el enfoque del laboratorio para que podamos comunicarnos con su disciplina origen, con el fin de evitar la imposición de un lenguaje completamente alejado de su núcleo artístico.

Por lo tanto, el laboratorio me sumergió en un estado de incertidumbre total, desafiándome desde mi rol como director, mediador, artista e investigador, para lo cual me adentré en la compleja labor de descubrirme junto a los participantes del laboratorio y crear de alguna manera un sistema creativo poético que nos diera señales conceptuales artísticas para dar el paso hacia un montaje.

**Figura 4**

Ejercicio de exploración en sesión del laboratorio



Nota. En este ejercicio se exploró la imagen poética desde el concepto de ironía con fragmentos de textos de Julio Cortazar y de mi autonomía. Fuente: Felipe Garzón.

Uno de los aspectos más significativos fue el énfasis en el juego exploratorio, una herramienta que, como menciona Cardona (2022), no solo permite al intérprete habitar su bios escénico, sino que también lo invita a profundizar en preguntas estéticas y existenciales. Este tratamiento fue clave en la metodología del laboratorio, donde las dinámicas de juego se combinaron con ejercicios introspectivos, como el scanner, todos los ejercicios relacionados con una búsqueda del bios y con propuestas más técnicas, como la creación de partituras coreográficas, el entrenamiento interpretativo y el trabajo sobre la acción escénica.

El trabajo con la voz, el movimiento y el texto resultó ser especialmente interesante, representando un reto significativo en cómo transmitir a los intérpretes la noción de acción en la escena. Este proceso implicaba tomar un texto, interpretarlo y dotarlo de contenido dramático e interpretativo, integrando de manera orgánica lo corporal y lo vocal, además de consolidar la creación de supuestos personajes a partir de ello.

Otro elemento clave fue la incorporación de las imágenes poéticas, que surgieron a partir de los estímulos textuales, visuales y sonoros. Estas se desarrollaron mediante ejercicios diseñados para activar la imaginación y la sensibilidad de los intérpretes, llevándolos a explorar territorios creativos desconocidos. La ironía, como recurso central, jugó un papel fundamental, combinándolo con la exploración de metáforas y giros narrativos, como el simbólico "darle la vuelta al reloj de arena", que marcaba un detenimiento abrupto y transformador en las situaciones de los ejercicios realizados. Esto añadió sobre todo complejidad a la creación, permitiendo que las imágenes emergieran de manera genuina y verás por el cual permitía una riqueza interpretativa que daba vida tanto en los intérpretes como en el proceso creativo en su totalidad.

Uno de los mayores desafíos fue mantener la concentración y la energía grupal a lo largo de las sesiones. Como director, tuve que encontrar un equilibrio entre brindar un espacio de libertad creativa y establecer la estructura necesaria para avanzar en la investigación. Este reto, lejos de ser un obstáculo, me brindó la oportunidad de reflexionar sobre cómo crear un ambiente de trabajo que fomente tanto la espontaneidad como la disciplina y el compromiso de los intérpretes. Fue esencial guiar a los participantes en el descubrimiento de nuevos hallazgos y en la comprensión profunda de lo que implica construir un personaje, materializar imágenes y dar vida a un texto. Este proceso reflejó la ardua labor del bailarín-actor, quien debe integrar lo corporal, lo vocal y su trabajo interpretativo en un todo cohesivo y significativo, permitiendo así que las distintas imágenes poéticas creadas por el intérprete puedan vislumbrarse con claridad y profundidad.

### ***Figura 5***

Última sesión del laboratorio. Exploración de partitura coreográfica, texto y acción escénica.



Fuente: Felipe Garzón.

En conclusión, el laboratorio fue mucho más que un espacio de exploración; se dió un encuentro que permitió a los intérpretes y a mí mismo acercarnos y conectar con nuestras poéticas personales y colectivas. Cada sesión fue un paso hacia la construcción de un lenguaje escénico propio, en el que las imágenes poéticas, el juego y la interdisciplinariedad se entrelazaron para abrir nuevos caminos de creación y más cuestionamientos. Este proceso me hizo comprender la importancia de trabajar con un equipo de intérpretes en el que debía abrir canales de comunicación entre la danza y el teatro. Fue un ejercicio de tender puentes entre ambas disciplinas para descubrir nuevos conocimientos y estéticas que, aunque considero que otros artistas de alguna u otra manera ya han explorado, para mí significó un verdadero descubrimiento y un regalo para mi práctica como un director que desea trabajar desde el diálogo interdisciplinario. Como si fuera poco, este laboratorio también dejó sembradas las bases para desarrollar una propuesta dramática que dará a luz al espectáculo *Ímpetu*. Así que, además de todo lo aprendido, doy paso al montaje más que agradecido por este proceso investigativo que sigue evolucionando.

### 5.3 Etapa III- Montaje escénico

#### 5.3.1 Consolidación dramática - “Ímpetu”

El desarrollo dramático del espectáculo el cual nombré “*Ímpetu*” fue el resultado de las exploraciones realizadas en el laboratorio y montaje, en el que comúnmente no solo me cuestionaba las formas tradicionales de creación, sino que también ponía en el centro la relación entre lo individual y lo colectivo en el espacio creativo. Este montaje nació posteriormente al laboratorio como un espacio donde los intérpretes y yo nos enfrentamos al desafío de encontrar sentido en las imágenes, estímulos y acciones aparentemente inconexas, en un intento por construir un lenguaje escénico propio.

Una vez consolidado el grupo de intérpretes, tras conocernos y establecer un lenguaje común que facilitara el trabajo desde la colectividad, el siguiente paso fue profundizar en la relación entre la palabra *Ímpetu* y las imágenes que surgieron durante el laboratorio y el montaje. Para ello, construí un mapa-collage (ver figura 6) que reunía estas imágenes de manera sencilla, casi banal, y aparentemente desorganizada en un solo plano. Con este mapa buscaba capturar visualmente las ideas y conceptos explorados en el proceso creativo.

Posteriormente, utilicé la herramienta generadora de imágenes mediante inteligencia artificial OpenAI como un recurso para complementar y expandir esta exploración. Mi objetivo al recurrir a este sistema fue generar un estímulo visual extra, permitiendo que la tecnología interpretara el collage original desde otra perspectiva. Esto amplió mi búsqueda creativa, aportando nuevas capas en su significación y sus posibilidades para la construcción escénica.



En cuanto a la dramaturgia de este espectáculo, no surgió como una narrativa lineal ni con el objetivo de presentar conclusiones claras, sino como un tejido de estados, dinámicas e imágenes que se entrelazaron a partir del proceso del mapa collage. Fue esta herramienta de recolección y definición de imágenes la que marcó el inicio de mi enfrentamiento al proceso de dramaturgia en escena. Aunque este proceso ya estaba sucediendo en el laboratorio creativo, fue durante el montaje donde adquirió una mayor intensidad y definición, al enfrentarnos al acto mismo de fijar el material junto con los intérpretes.

El mapa collage presentó una serie de imágenes simples y aparentemente desconectadas: un astronauta, un pollito, un huracán, una galaxia, flores, soldados, un hombre comiendo palomitas, átomos, estrellas y dos enamorados que se manifiesta con la imagen de dos manos entrelazadas. El laboratorio fue concebido específicamente como un espacio para explorar y generar imágenes poéticas, mientras que el montaje se convirtió en el terreno donde esas exploraciones se transformaron en una dramaturgia en escena, basada en los hallazgos y propuestas del laboratorio. A partir de este proceso y tratando de conectar y vincular el material arrojado en el laboratorio y montaje, emergió una propuesta que la dividí en tres escenas principales, cada una conteniendo distintas imágenes, las cuales detallo a continuación:

### **5.3.2 Escena I: Las flores**

Esta primera escena surge a partir del juego con imágenes, específicamente en una exploración breve durante el montaje, donde realizamos una improvisación sobre la historia de alguna flor. A partir de este ejercicio, comenzaron a aparecer textos que, poco a poco, nos llevaron a construir una partitura más concreta. Desde un principio, en esta escena integré el trabajo realizado de algunas partituras coreográficas que habíamos realizado anteriormente en el laboratorio. Las acciones de los intérpretes se impregnaron de las imágenes específicas que surgían del proceso a partir de la sensibilización al material. Cada

movimiento y acción, no lo moldeaba solo desde lo técnico, sino también desde la connotación que estas imágenes evocaban. En este proceso, las flores pasaron de ser una abstracción de imágenes a convertirse en la imagen poética de distintos personajes con deseos, conflictos y preguntas existenciales.

Quiero resaltar que las imágenes que se crearon a lo largo de esta primera escena son efímeras, las cuales se transforman continuamente de un momento a otro. Al principio, se observan las flores. Sin embargo, luego es evidente que ya no son flores sino algo distinto, otro ser. Este juego de transformación de figuras nos conecta directamente con el tema central del espectáculo: la fuerza con la que el tiempo transcurre y nos atraviesa. En este caso, comencé a coquetear con base al tema central del espectáculo y tejí un arco dramático mediante la dramaturgia en escena donde se emplean las imágenes del mapa collage; los átomos, las aves y el huracán generando un lenguaje poético e irónico a través de esta contraposición y transcurrir de imágenes instantáneas.

Finalmente, quería colocar al escritor como el hilo conductor de esta primera escena, alguien que no solo observa sino que también crea y da sentido al caos que emerge en escena. El monólogo inicial del escritor establece el tono irónico y poético del espectáculo, funcionando como una reflexión metateatral que plantea preguntas fundamentales: ¿es este momento del principio una trampa para el final?

Deseaba que el personaje "El escritor" se convirtiera en un puente entre las imágenes que transcurren efímeramente y el espectador, organizando y guiando las transformaciones que se aparecen. Su discurso sirve como un marco filosófico para interpretar el transcurrir del tiempo y la transformación constante. Las imágenes que evoca, como el pingüino volador o el perro que intenta morderse la cola, quería que se ensamblaran en una sola idea: el símbolo de un universo donde lo "extra-cotidiano" y lo "cotidiano" existen. Invitando al público a entrar en este juego poético, aparentemente sin sentido y lleno de ironía.

Por otro lado, quise tomar como referencia el solo/monólogo de la escena *Roy Brown* de la obra *Can We Talk About This?* de la compañía de teatro físico DV8 Physical Theatre, donde el performer encarna un personaje que evoca todo un discurso con una impecable coordinación entre cuerpo y texto. En esta escena, el intérprete no solo “sabe” su parte, sino que cada palabra está íntimamente ligada a un movimiento corporal que le otorga fuerza, contradicción o nos arroja el significado de su texto.

Este referente fue especialmente interesante para mí porque me permitió explorar cómo el movimiento y la acción se pueden juntar y superar el acuerdo, llevando al espectador a una experiencia confabulada donde el cuerpo y la palabra están en constante juego por medio de contrastes y armonía .

### Figura 8

DV8 Physical Theatre | Can We Talk About This?: Roy Brown



Nota. La imagen fué tomada de la plataforma Youtube. Fuente:DV8 Physical Theatre. Sep 18 (2015). *DV8 Physical Theatre | Can We Talk About This?: Roy Brown* [Imagen de video]Youtube

### Figura 9

Intérpretes en el montaje de la escena I



Fuente: Felipe Garzón

#### 5.3.3 Escena II: Un pollito

La segunda escena aparece del vínculo que establecí entre el mapa collage y las improvisaciones realizadas durante las sesiones de laboratorio y montaje. Al igual que en la propuesta de las flores, decidí trabajar con la imagen del pollito, generando una improvisación que integrara voz y cuerpo para narrar su historia. Sin embargo, me enfrenté a la pregunta de cómo conectar esta imagen del pollito con la del astronauta y el come palomitas, también extraídas del mapa collage.

A partir de esta inquietud, comencé a explorar las posibles relaciones entre estas imágenes aparentemente inconexas. Mi enfoque se centró en entender cómo estas figuras podrían habitar un mismo espacio y tiempo, desarrollando preguntas que guiaron el proceso

creativo: ¿Qué representan estas imágenes juntas? ¿Cómo dialogan entre sí? ¿Qué historias o tensiones surgen de su interacción en un mismo universo escénico? O también se podría generar contraste con cada imagen: ¿Dónde está el pollito? ¿Dónde está el astronauta? ¿Dónde está el come palomitas? ¿Qué están haciendo?

El pollito es el eje central esta escena que junto a su ritmo en todo el arco dramático de la escena podría encarnar la vulnerabilidad, el miedo a su futuro y el deseo de preservarse frente a las fuerzas externas que parecen inevitables. Pues quería generar un monólogo cargado de humor reflejando así, una lucha interna entre el deseo de sobrevivir y la aceptación de la fragilidad del pollito como un ser aislado del mundo donde se sitúa.

La imagen de "El come palomitas" funciona como una figura observadora, casi indiferente, que podría remitir a una sociedad que frecuentemente a lo largo de su vida consume historias sin involucrarse activamente en ellas. En el montaje, este personaje aporta una capa de ironía al estar físicamente presente pero desconectado de los demás, hipnotizado mientras observa en una dirección específica sin interactuar. Su acción de comer palomitas refuerza la idea de que lo que está viendo es algo distante, como una pantalla que refleja la interacción entre los astronautas y el pollito.

Por otro lado, los astronautas simbolizan la distancia y el aislamiento, pero también contienen la búsqueda de respuestas en un espacio y tiempo desconocidos. Para intensificar esta relación, decidí jugar con la contraposición de ritmos entre los personajes: mientras el pollito se mueve rápido y expresa una urgencia visceral, los astronautas se desplazan con lentitud, mostrando su desconexión y el vacío en el que se encuentran. Por medio de esta dinámica, pretendía crear un contraste que resalte las tensiones e ironías presentes en la escena.

De la misma forma deseaba que la ironía en esta escena no fuera un mero recurso cómico; sino una estrategia dramática que obliga al público a reevaluar las situaciones presentadas. ¿Qué significa que el pollito tema ser frito cuando nosotros, como

espectadores, podríamos encontrar su miedo gracioso? ¿Qué implica que el come palomitas, presentación de una indiferencia, sea también un reflejo de nuestra pasividad como audiencia? ¿Qué dice sobre la condición humana que los astronautas, figuras que exploran y altamente inteligentes, se encuentren atrapados en un dilema y al lado de un pollito?

### **Figura 10**

Intérpretes en el montaje de la escena II



Fuente: Felipe Garzón

#### **5.3.4 Escena III: Tropa**

Se originó a partir de un interés particular en explorar las imágenes desde una perspectiva más en colectivo. A diferencia de las dos escenas anteriores, esta comenzó con una reflexión sobre los conflictos y situaciones que aparecen entre las distintas imágenes de la escena 1 y 2. Al mismo tiempo, este proceso se vio influenciado por mi constante meditación sobre nuestro contexto actual y los conflictos armados que persisten en el mundo. Sentía la necesidad de investigar cómo figuras tan dispares como una tropa de soldados y una tormenta podían convivir en un mismo espacio escénico, y qué tensiones podían salir a luz al cruzar estas referencias visuales. Aunque el proceso inició de manera fragmentada, pronto se fue consolidando a partir de las preguntas que las propias imágenes evocaban, revelando conexiones que no esperaba y abriendo caminos para una

dramaturgia que dialoga con el caos de la totalidad del espectáculo, la confrontación ante el tiempo y la búsqueda de sentido en ese universo colectivo donde habitan distintos personajes.

Su desarrollo partió de la creación y exploración con partituras coreográficas, reutilizando y transformando aquellas que ya se habían trabajado en escenas anteriores. Tenía como propósito generar un vínculo y establecer una conexión lineal que uniera las diferentes escenas del montaje. Me planteaba constantemente cómo enlazar la primera y la segunda escena, y cómo dotar de coherencia a este entramado de imágenes que en apariencia, giran en torno a un tema común: la fuerza imparable con la que el tiempo se mueve, pasa y no se detiene.

Esta reflexión me llevó a preguntarme cómo podía otorgar sentido a esta confabulación de imágenes aparentemente desconectadas. Fue entonces cuando surgió la idea de incorporar a la tropa como un punto de anclaje dramático. La tropa funciona como un grupo que se cuestiona, como un espejo de las preguntas que también se formula el espectador: ¿por qué suceden estas imágenes? ¿Qué significan las flores, el huracán, los átomos, el pollito, las dos estrellas enamoradas, los astronautas, el come palomitas y ellos mismos como personajes dentro de esta narrativa?

A partir de esta inquietud, la figura del escritor, que ya había aparecido como una imagen inicial, cobró mayor relevancia. El escritor se convierte en un eje que articula todas estas imágenes, un narrador que, de manera consciente o inconsciente, da forma a este universo en constante movimiento. La relación del escritor con el pingüino —una metáfora de su interacción con el tiempo— revela que su intención no es otra que comprender y, tal vez, detener esa fuerza arrolladora con la que el tiempo avanza.

La escena, por tanto, no solo conecta los elementos previamente presentados, sino que también invita a reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y de las imágenes como constructos efímeros que intentamos capturar, comprender y dotar de significado, aunque

en su esencia sigan siendo fluidos e inasibles. En su constructo, la tropa y el escritor, fueron dos imágenes que al desarrollarse en su búsqueda de respuestas, no sólo cuestionan el universo que habitan, sino que intenta involucrar a quien observa, dejándolo con la misma incógnita: ¿podemos realmente entender o detener el tiempo? ¿O simplemente lo observamos pasar, como lectores de una historia que nos trasciende?

### Figura 11

Intérpretes en el montaje de la escena III



Fuente: Felipe Garzón

#### **5.3.5 El difícil acto de decidir:**

Primeramente deseo iniciar poniendo la reflexión de Anne Bogart (2008) citada por Argüello Pitt (2015):

Ser decidido es ser violento, que la actividad del director requiere ser implacable con relación a lo que se decide: cada palabra que dice el director altera el trabajo de lo imprevisto. De esta manera, el trabajo del director se transforma en poner obstáculos y problemas para el actor y para todo el equipo creativo, para generar un campo donde sea posible el recorrido de una acción. La decisión genera una tensión en el hacer y en los materiales de la escena. Esta tensión es el problema que se debe resolver y que a su vez genera un sistema de trabajo para todo el proyecto.

Evitar los problemas y la tensión es no atravesar el conflicto que supone la creación artística. Muchas veces una decisión nos coloca frente a un problema que no sabemos resolver, en el cual la autoridad se pone en juego.(p. 45).

En efecto, lo anterior resonó profundamente en mi proceso con *Ímpetu*, especialmente en el momento en que me enfrenté a una de las cuestiones más difíciles: ¿en qué medida podrían mis intérpretes alcanzar el nivel de actuación que estaba buscando? Reflexionando sobre mi propia formación actoral, y la diferencia con el precedente de los performers, me di cuenta de que, sin importar las herramientas que pudiera brindarles, sus procesos de formación en danza y la falta de procesos de formación actoral intensa, que de igual manera no podríamos realizar frente a límite del tiempo que poseemos, generaría un resultado muy diferente al que imaginaba.

Esta incertidumbre me llevó a tomar una decisión fundamental en el montaje. Recordé la pieza de *The Statement* (2016) de Crystal Pite, donde los intérpretes trabajan con un audio pregrabado al que reaccionan indirectamente, creando un diálogo coreográfico entre el cuerpo y la palabra. Inspirado por esta pieza, decidí experimentar con la pregrabación del texto dramático y observar cómo los intérpretes podían reaccionar desde su lenguaje corporal, sin darles la presión de armar una actuación en el escenario, de forma oral y tradicional..

Esta decisión abrió la posibilidad de que los intérpretes encontraran un vínculo con la dramaturgia desde su formación, integrando la acción física como una respuesta inmediata a un estímulo sonoro constante. Esta elección de usar el audio pregrabado estructuró de una vez la relación cuerpo-texto y a su vez reestructuró el montaje en términos dramáticos, utilizando el sonido como una corriente que orienta la narración . Esta experimentación me confirma que la dirección no es un proceso de certidumbres sino de decisiones que generan más incógnitas y más problemas, como parece afirmar Bogart. Enfrentar estas cuestiones no es un peligro, es el propio conflicto en que se sientan frente a

frente el creador artístico y su creación. En *Ímpetu*, esta elección significó un antes y un después de la construcción del lenguaje escénico, confirmándome que la dirección no se reduce a resolver y evitar problemas sino a hacerlos parte del discurso del espectáculo.

**Figura 12**

Intérpretes de locución en grabación de los textos de la pieza.



Fuente: Felipe Garzón

### **5.3.6 Reflexiones y otros aspectos del montaje**

Termino afirmando que el montaje de *Ímpetu* se configuró como un proceso interdisciplinario, en el que me enfrenté a múltiples inquietudes respecto a la danza. Proveniente del teatro, mi comprensión del movimiento partía de las acciones físicas, la creación de personajes y su dramaturgia, lo que me llevó a cuestionar continuamente cómo integrar estas perspectivas en el lenguaje del teatro-danza que buscaba construir. Este desafío implicó no solo un aprendizaje técnico, sino también un proceso arduo de comunicación y adaptación para dialogar con los bailarines y transmitirles mi visión sobre la interpretación del movimiento y su relación con la dramaturgia.

Conforme avanzaba el proceso, fui encontrando respuestas a estas preguntas y ganando confianza en mi capacidad para transmitir mis ideas y guiar a los intérpretes hacia

un nivel interpretativo que reflejara los objetivos del proyecto. Este aprendizaje mutuo enriqueció el proceso, ya que me permitió no solo enseñar desde mi perspectiva teatral, sino también aprender de las experiencias y conocimientos del equipo de intérpretes. generamos un espacio creativo compartido.

En relación con el tema central del espectáculo, el concepto de ímpetu, junto con las imágenes poéticas y la ironía, se convirtieron en pilares fundamentales para construir un lenguaje escénico propio. Estas herramientas no solo estructuraron la narrativa, sino que también guiaron la exploración creativa hacia un equilibrio entre las imágenes y su interpretación. A lo largo del proceso, busqué que el montaje rompiera el eje de literalidad y denotación para transformarse en una experiencia que invocara el eje figurado y connotativo.

En este proceso de investigación-creación, mi rol como director estuvo profundamente influido por la reflexión sobre la construcción de una poética escénica propia. Como menciona Argüello Pitt (2015), “El director que se asume como dramaturgo es el que crea un espacio propio, una propia poética”(p.143). Este montaje, más que un producto final cerrado, fue una odisea continua de descubrimiento, donde las imágenes, las acciones y las relaciones en escena convergieron para dar vida a una dramaturgia que desafiara los límites entre la danza y el teatro para dar vida a un espectáculo escénico.

En cuanto a la dramaturgia escénica mediante montaje, no surgió de una narrativa lineal ni de una estructura tradicional, sino de un tejido de preguntas y tensiones. Cada elemento en escena —desde los personajes hasta las acciones escénicas y textos— funcionó como una metáfora que conectaba con la idea central: la fuerza imparable del tiempo y cómo este nos atraviesa, nos transforma y, a menudo, nos enfrenta con lo absurdo. La ironía fue un recurso clave para mantener un tono que, aunque reflexivo, no se alejaba del humor y la ligereza que permiten cuestionar lo trágico desde una perspectiva distinta.

Un aspecto esencial fue el enriquecimiento constante desde lo colectivo y lo individual. Mientras las imágenes del mapa collage proporcionaban un marco para la construcción de personajes y situaciones, el proceso creativo en grupo permitió que las experiencias, las voces y las corporalidades de los intérpretes nutrieran cada escena. Fue en este intercambio donde surgieron las tensiones más interesantes: entre la necesidad de construir un discurso escénico claro y la voluntad de mantener abierta la interpretación de las imágenes.

En relación a lo anterior, quisiera compartir lo que menciona Argüello Pitt (2015):

El texto, en un sentido ampliado, es un cúmulo de tensiones y fuerzas que se ponen en juego en el momento de la creación y organización del trabajo del actor; el trabajo del director es fundamental para estimular, coordinar, dirigir esas sanciones. En este sentido, las dramaturgias del actor y del director estructuran la acción. El cuerpo del actor es central al momento de mirar la escena. Es el cuerpo puesto a prueba, sometido a diversas tensiones en conflictos, un cuerpo que escapa a la definición de signo estable, donde la incertidumbre, la ambigüedad y la polivalencia suceden mientras el actor realiza su trabajo: actúa. El cuerpo en el teatro es acción puesta en forma.(p.130)

En este contexto, siento que *Ímpetu* se ensambló como un espacio donde las tensiones mencionadas por Argüello Pitt (2015) se hicieron palpables. Cada intérprete, a través de su cuerpo y su voz, aportó matices únicos que expandieron las posibilidades de la dramaturgia escénica. El cuerpo en movimiento, como un ente lleno de incertidumbre y ambigüedad, fue el eje central de esta construcción, permitiendo que las imágenes poéticas adquirieran una dimensión que escapaba de las definiciones concretas. Las acciones escénicas no solo representan ideas, sino que se convierten en detonantes para la reflexión y el diálogo.

Finalmente, en términos dramaturgicos, *Ímpetu* se construyó a partir de la contraposición de ritmos, energías y capas desde el lenguaje de la connotación. Las imágenes que genera la puesta se transforman constantemente, como un flujo que evoca el movimiento imparable del tiempo, obligándonos a abandonar la comodidad de una interpretación fija. Este juego con lo efímero y lo transitorio consolidó el espectáculo.

Por último, no puedo dejar de lado mi reflexión sobre el trabajo con el sonido, la luz y el vestuario. El camino hacia su definición estuvo marcado por la búsqueda de coherencia con la propuesta escénica. En este momento del proceso, enfocado en la puesta en escena y en la preparación para la presentación final, el diseño sonoro, desarrollado en colaboración con Justin Münkel, ha sido un elemento crucial que ha enriquecido significativamente el espectáculo.

### Figura 13

Función jueves 13 de marzo



Fuente: Hellen Hernández

Respecto al vestuario, considero que finalmente logra amarrar la conceptualización artística del espectáculo, aportando capas de complejidad y profundidad a cada uno de los personajes. El diseño de vestuario refuerza las características individuales de cada

intérprete y también contribuye a la construcción de una atmósfera y conexiones escénicas, funcionando como un dispositivo que comunica y expresa escénicamente.

A pesar de las complicaciones de último momento, el vestuario consiguió integrarse armónicamente a la propuesta escénica, potenciando la poética del movimiento y reforzando el diálogo entre cuerpo, espacio y dramaturgia. Estos imprevistos exigieron ajustes rápidos y decisiones estratégicas que, lejos de debilitar el resultado final, aportaron una capa adicional de autenticidad y organicidad al montaje. Esta capacidad de adaptación reafirma el valor de una creación abierta y en constante transformación, donde el vestuario se convierte en una extensión de la identidad y las intenciones de cada personaje.

El uso de audios pregrabados, además de resolver un desafío actoral, nos permitió a su vez un mayor grado de interpretación de los intérpretes, quienes pudieron reaccionar con mayor organicidad a un estímulo externo. Al estar pregrabado el texto dramático, ya había un ritmo interno en la escena, que se articulaba en una dinámica en la que los cuerpos de los intérpretes reaccionan a la voz del sonido. Esto no solo evitó la distracción de la emisión vocal, sino que les otorgó la oportunidad de ser más precisos y creativos con la construcción de la partitura física.

Esta decisión también estructuró el sonido como un eje dramático, dando un peso estructural a todas las escenas. El audio pregrabado no sólo guió los tiempos y rigidez de la obra, dilató a los performers enriqueciendo su interpretación y ofreciendo un margen de exploración en el que podían jugar con su fisicalidad, cualidad y la emoción sin la presión de emitir el texto en vivo.

De esta forma, la dramaturgia se manifestó de una forma distinta, en un plano en que el sonido y el movimiento se complementaron para dar pie a un lenguaje que siento que es mucho más hondo y evocativo.

Tal como mencionó Sol durante nuestra entrevista (Comunicación personal, 20 de abril de 2024), la imagen poética se nutre y se enriquece a partir de los elementos o dispositivos que componen la puesta en escena. En este caso, el sonido diseñado se ha manifestado como un dispositivo escénico fundamental para generar atmósferas, ritmos y sensaciones que dialogan directamente con las imágenes poéticas y la dramaturgia de *Ímpetu* participando como un intérprete más que acciona en escena.

El proceso de diseñar el sonido junto con Justin Münkkel ha sido un ejercicio de conversación, en el que por medio de nuestro diálogo las texturas sonoras y los paisajes auditivos se han integrado con las acciones, las partituras y la dramaturgia de los intérpretes. Cada decisión sonora desde los momentos de silencio hasta los sonidos más fuertes, buscan potenciar el conflicto de las situaciones y generar estímulo en la imaginación en los Intérpretes en cuanto a enriquecer la situación, aportando una capa adicional de lectura a la puesta. Después de todo, el sonido no se presenta únicamente como un acompañamiento, sino también como un elemento que provoca imágenes poéticas.

Finalmente, se logra observar el resultado de todo el montaje dónde se perciben las distintas imágenes construidas a lo largo del laboratorio y del proceso de creación escénica. Estas imágenes, surgidas desde la dramaturgia en escena, dan cuenta del trabajo compositivo y de exploración realizado por el elenco. Es valioso ver cómo cada escena se convierte en un mundo propio con identidad y ritmo particular, y que, a pesar de las diferencias de una escena con otra existe un hilo conductor que las une: la palabra “*Ímpetu*”, que articula el núcleo temático de la obra en relación con el tránsito del tiempo.

De esta forma, en el proceso del montaje la aplicación y concreción de cada una de las imágenes poéticas se crean a partir de las distintas situaciones que se crean a partir de la escritura de una dramaturgia en base al mapa collage de las imágenes —herramienta imprescindible de la dramaturgia en este proceso—, lo que permitió dar forma a situaciones

complejas. Un claro ejemplo de eso podría ser la segunda escena cuando se observa la situación del pollito habitando un mundo donde hay unos astronautas y al mismo tiempo hay otro personaje que come palomitas de maíz. A partir de esta situación se desencadena una imagen poética que se impulsa y perfecciona a partir de la interacción de todos los dispositivos escénicos: iluminación, sonido, vestuario y escenografía, dando vida a una pieza cargada de imágenes poéticas. Así también la imagen poética se logra canalizar por medio de la búsqueda constante del factor irónico tratando de contraponer elementos escénicos que conviven en tensión, generando nuevas capas de significado y sentido figurado, provocando al espectador desde la sorpresa, lo inesperado.

## **6. Conclusiones y recomendaciones**

- Esta investigación se consolidó como un ejercicio de constante diálogo interdisciplinario que permitió integrar herramientas técnicas y conceptuales provenientes tanto del teatro como de la danza. Este enfoque permitió la creación de un lenguaje escénico propio y desafió las convenciones tradicionales de ambos campos al abordar la acción, la partitura coreográfica, la dramaturgia, la imagen poética y el bios escénico como componentes fundamentales de la propuesta. La construcción de este espectáculo estuvo marcada por la capacidad de los intérpretes para narrar situaciones y generar metáforas desde sus cuerpos y voces, enfrentando retos relacionados con la diferencia en formación y experiencia dentro del grupo. Este proceso exigió una constante mediación y adaptación desde la dirección, lo que enriqueció significativamente el montaje.
- En este caso, el trabajo de la investigación partía desde el trabajo con bailarines. Es por esto que me pregunto cómo sería el enriquecimiento de la imagen poética trabajando con intérpretes que aborden profesionalmente tanto la disciplina de la danza como el teatro. Para futuros procesos creativos, propongo el desafío de conformar un elenco con formación en ambas disciplinas, para trabajar en una

propuesta de teatro-danza que permita sistematizar el proceso y analizar sus hallazgos y diferencias en relación con esta investigación.

- La imagen poética se posicionó como el núcleo conceptual de la investigación y creación. Estas imágenes, nacidas del mapa collage y del laboratorio, sirvieron para conectar la retórica con lo escénico, transformando ideas en un universo metafórico cargado de significado. Sin embargo, mantener coherencia entre imágenes tan diversas fue un desafío constante, requiriendo un proceso riguroso de selección y refinamiento que continúa hasta la fecha. Este enfoque reafirmó la importancia de sensibilizarse al proceso creativo, reconociendo que las imágenes poéticas pueden surgir tanto desde los intérpretes como desde el director, o incluso de lo inesperado dentro del proceso creativo que se fomenta por medio de un ecosistema de juego.
- La ironía fue otro recurso clave para construir el universo escénico. Este elemento permitió abordar temas existenciales desde una perspectiva menos solemne, cuestionando lo trágico a través del humor y la ligereza. Sin embargo, trabajar con la ironía planteó el reto de garantizar que la profundidad de las imágenes y tensiones dramáticas no se diluyera, exigiendo un equilibrio constante en las decisiones escénicas.
- El tiempo, como tema central del espectáculo, sirvió de eje transversal que atravesó la dramaturgia y las decisiones estéticas. Este tema permitió explorar cómo las imágenes, personajes y emociones son transformados, conectados y desconectados por el paso del tiempo. Aunque el montaje no sigue una narrativa lineal, logró mantener un sentido de continuidad mediante un entramado poético e interdisciplinario. No obstante, este enfoque también implicó el desafío de mantener la atención del espectador en medio de la multiplicidad de imágenes y conceptos presentados.
- El proceso de laboratorio fue esencial para generar material dramático y fortalecer la relación entre los intérpretes, consolidando un lenguaje escénico compartido. A pesar de las limitaciones, como la asistencia irregular de los

participantes y los desafíos de trabajar en un contexto costarricense con acceso limitado a espacios de ensayo, el laboratorio demostró ser un espacio invaluable para la experimentación colectiva. Estas experiencias resaltaron la importancia de adaptar las sesiones y encontrar soluciones creativas a las dificultades logísticas.

- La experiencia como director - investigador fue clave para articular el proceso creativo, dirigiendo y guiando a los intérpretes hacia la pieza escénica. Este rol implicó coordinar los aspectos técnicos y estéticos como también mediar entre las diferencias de formación y enfoques entre los intérpretes. La experiencia me dejó claro que el director no es un simple mediador, sino un dramaturgo en escena, encargado de generar conexiones entre los distintos elementos del montaje tomando en cuenta las habilidades expresivas e interpretativas de cada intérprete.
- En el contexto de las artes escénicas en Costa Rica, observo que trabajar con una compañía, en este caso la agrupación Plataforma, implicó desafíos logísticos. Aunque la Universidad Nacional nos ofrece espacios gratuitos para ensayar, la distancia entre Heredia y los lugares de residencia de varios intérpretes dificultó el traslado de todo el equipo al espacio de ensayo en Heredia en un primer momento.
- Esta investigación me hizo entender la importancia de organización y tiempos en cuanto a la realización del cronograma donde se visualiza cada etapa del proceso investigativo y cuando se trata de un montaje, tener la noción de cuantos ensayos son necesarios para llegar a tiempo al espectáculo.
- Las entrevistas y todo el proceso de investigación-creación me llevó a cuestionar el uso del término "teatro-danza" como una categoría que puede resultar limitante en un contexto contemporáneo donde las artes escénicas se nutren cada vez más de la interdisciplina. Más allá de encasillar este espectáculo en una etiqueta, considero que el intercambio de conocimientos entre intérpretes y disciplinas permitió que este

montaje se convirtiera en algo más que teatro-danza: un espacio interdisciplinario que explora nuevas formas de creación.

- Como resultado, se logra presentar una pieza escénica aproximadamente de 27 minutos de duración. Se puede percibir finalmente la imagen poética en todo su esplendor por medio de la sinergia de los dispositivos escénicos. Considero importante integrar todos estos elementos desde el mismo proceso creativo y de montaje, ya que la luz, el sonido y los efectos especiales son imprescindibles para la construcción de una experiencia escénica integral.
- Desde mi punto de vista como director escénico, para procesos futuros considero fundamental en cuanto procesos que se tejen desde lo interdisciplinario, contar con un acompañamiento cercano de cada disciplina involucrada. En este caso al haber sido un proceso de teatro - danza, tuve el privilegio de contar con la asesoría del coreógrafo costarricense Joti Ventura, la cuál me asesoró sobre las composiciones coreográficas que iba estableciendo en el montaje. Esto no solo me exigió asumir el rol de director, sino también adentrarme en el trabajo coreográfico. Por esta razón creo importante profundizar en cuanto a la composición coreográfica como director y compositor escénico ya que es una herramienta muy enriquecedora como compositores espaciales y de movimiento en la escena. Alternativamente, es igual de fructuoso contar con una persona que trabaje de mano y sea la persona coreógrafa que monta las partituras de una manera profunda y detallada.
- En relación con la creación de un espectáculo de teatro danza, uno de los principales desafíos radica en la disponibilidad de intérpretes con una formación integral en ambas disciplinas. En el caso de este proceso creativo se presentaron limitaciones debido a que ninguno de los intérpretes han desarrollado de forma equilibrada tanto habilidades actorales como capacidades en el movimiento danzado. Desde mi perspectiva en Costa Rica no existe actualmente una formación académica que integre de manera intensiva el teatro y la danza como lenguajes complementario. Es por esto que se vuelve vital contar con intérpretes que posean tanto una

expresividad actoral sólida como una comprensión corporal que les permita habitar la escena desde el lenguaje del movimiento. Esta dualidad en la formación enriquece el proceso creativo y expande las posibilidades poéticas del montaje.

- Finalmente, la dramaturgia en escena, en conjunto con el enfoque de investigación-creación, resultó imprescindible para generar un lenguaje propio a partir de la poética de cada intérprete-creador. Comprender el bios como un motor creativo permitió aprovechar al máximo la singularidad expresiva de cada participante, creando en sí una propuesta escénica donde se vislumbra la esencia de los intérpretes creadores..
- Cierro esta investigación con más preguntas que respuestas, pero con una claridad renovada sobre mi visión como director-creador. No deseo limitarme a ser un director de teatro, sino un director-creador de universos escénicos que toman de cualquier disciplina las herramientas necesarias para construir y comunicar. Este proyecto no solo amplió mi perspectiva sobre las artes escénicas, sino que me impulsó a seguir explorando y redefiniendo mi práctica artística en relación con la realidad y contexto en el que vivo y las historias que quiero contar.

## 7. Referencias

Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Instituto Nacional del Teatro.

- Bertoglia, E. M. (2019). *Complejidad, transdisciplinariedad y competencias: Siete viñetas pedagógicas*. Letrame Grupo Editorial.
- Benalcázar Astudillo, D. S. (2014). *Las imágenes poéticas en el montaje de la obra Así que pasen cinco años propuestas por Federico García Lorca*.
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburgh Press.
- Canto, M. Á. (2018). *Composición escénica, conceptos y referencias* (Bitácora\_MDE # 012) — Steemit. Recuperado el 9 de noviembre de 2023, de <https://steemit.com/spanish/@leveuf/composicinescnicaconceptosyreferenciasbitcora mde012-w5kxkjmoz8>
- Cardona Lang, M. P. (2022). *Del bios escénico a la poética del bailarín/actor 2022*. Paso de Gato Ediciones.
- Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. CONACULTA-NBA.
- Carpena Tafur, A. N. (2018). *La danza libre para el teatro: Una aproximación a la construcción extra cotidiana del cuerpo durante el entrenamiento corporal*. Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cerri, G. Z. (2023, julio-diciembre). *Prolegómenos a una retórica de la puesta en escena*. *El Peldaño-Cuaderno de Teatrología*, 20.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (V. Viviescas, Trad.). Toma.
- Daza Cuartas, S. L. (2009). *Investigación-creación: Un acercamiento a la investigación en las artes*. *Horizonte Pedagógico*, 11(1), 87-92.

- Ferál, J. (s.f.). *Investigación y creación. Estudios escénicos: cuadernos del Institut del Teatre*, (35), 321-326. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5483629>
- Humphrey, D. (1959). *The art of making dances* (B. Pollack, Ed.). Rinehart.
- Karpovskaya, N. V., & Santana Arribas, A. (Eds.). (2014). *Problemas actuales de la filología en el espacio hispano-ruso del conocimiento*. Universidad de Cádiz.
- Lábatte, B. (2006, septiembre). *Teatro-danza: Los pensamientos y las prácticas. Cuadernos de Picadero* (10).
- Lacy, S. (2022, 2 de octubre). *Diez coreografías inolvidables de Pina Bausch. ABC Cultura*. Recuperado el 13 de noviembre de 2023, de [https://www.abc.es/cultura/teatros/20140701/abci-aniversario-pina-bausch-201406301618\\_1.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/20140701/abci-aniversario-pina-bausch-201406301618_1.html)
- León Arana, A., Álvarez Meneses, R., Ayala García, P., Borden Degarmo, M., Ledón Flores, G., Palma, J. C., Tortajada Quiroz, M., Valdovinos García, R., & Vera Ávalos, A. (2020). *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*. Universidad de Colima.
- Morera García, U. (2020). *La dirección escénica para un proceso creativo teatral a partir de la dramaturgia del actor desde el concepto de incertidumbre de Patricia Cardona*.
- Martín B. Fons Sastre , "El laboratorio como espacio de investigación para la interpretación escénica: relaciones entre arte y ciencia" , Revista Brasileña de Estudios de la Presencia [En línea], 11: 4 | 2021, consultado el 11 de octubre de 2021 , consultado el 9 de febrero de 2025 . URL : <http://journals.openedition.org/rbep/340>
- Mosqueda, V. (2016, 31 de enero). *Las imágenes poéticas como recursos para la narrativa. Con Víctor y Confeso*. Recuperado de

<https://convictoryconfeso.wordpress.com/2016/01/31/las-imagenes-poeticascomo-re-cursos-para-la-narrativa/>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trad.). Paidós.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

Pérez, M. M., & Vera, M. D. (s.f.). *La composición en danza: Estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura dramática*. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 62-70.

Vásquez, A. (2006, 10 de junio). *La danza teatro de Pina Bausch*. *Danza Ballet*. Recuperado el 13 de noviembre de 2023, de

<https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/>

Wilson Te Educa. (2021, 19 de octubre). *Imagen poética (Definición y ejemplos bien explicados)* - Wilson Te Educa [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=mHc4E4jpcG>

Bertoglia, E. M. (2019). *Complejidad, transdisciplinariedad y competencias*. Letrame, S.L.

Farías, G. (s.f.). *Ironía. Concepto*. Recuperado el 2 de enero de 2025, de

<https://concepto.de/ironia/>

Quillbot & Suárez, M. (2024, 1 de mayo). *¿Qué es la ironía? Significado y ejemplos*.

Quillbot. Recuperado de <https://quillbot.com/es/blog/figuras-literarias/ironia/>

Retóricas. (s.f.). *Definición de imagen poética*. *Retóricas.com*. Recuperado el 1 de enero de 2025.

Sastre, M. B. F. (2021, 11 de octubre). *El laboratorio como lugar de investigación sobre la actuación: Relaciones entre arte y ciencia*. *Revista Brasileira de Estudos da*

*Presença*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/rbep/361>

## 8. Anexos

### 8.1 Dramaturgia escénica:

#### ÍMPETU

#### Escena I

#### PRÓLOGO

**Un escritor.-** Señoras y señores, primero que nada si un pingüino llegara a mi casa volando yo le diría que es un absurdo, pero un absurdo tan perfecto que solo podría ser un milagro. Porque eso de volar es un decir, una metáfora, pero si lo viera flotando, como quien flota entre sus sueños y desvelos, ahí sí le creería. O tal vez si lo viera nadando, cruzando el océano Pacífico, no como quien nada sino como quien danza entre el agua y su silencio. Un dilema, sí, un dilema de esos que no se resuelven sino que se dejan abiertos, como un libro que nunca se termina de leer. Le preguntaría si este momento del principio es solo una trampa para el final y si el momento del final es un truco del principio. Le preguntaría por qué el tiempo es como un perro que constantemente trata de morderse la cola, como un gato que salta y siempre cae de pie. Le diría que no se preocupe de lo que vendrá porque no no hay marcha atrás porque nunca hubo adelante, solo este eterno vaivén.

#### *Las flores*

**Orquídea.-** (*Durmiendo y se despiertan*). Condenados a estar plantados, condenados a estar plantados. Yo quería ser el mar, yo quería salir volando con las plumas de un flamenco.

**Margarita.-** (*En desequilibrio*). ¿Pero para que unas plumas de flamenco? Si estamos bien así. Todo es más tranquilo si estamos a la par, a la par ¡a la par!

**Rosa.-** Esta hermosa y solitaria rosa no se puede quedar aquí plantada esperando a que sea nutrida por los rayos del sol.

**Astromelia.-** No no no.... Hay que ir en busca de una nueva abejita.

**Lirio.-** Entre más crecen más pesada es esta carga que llevo, y entre más se alimenten del sol, menos les veo. Condenado a sobrepensar. Intentando entender cómo los átomos nos llevaron a esto.

---

**“quiero, yo quiero”**

**Atomos.-** Usted se encuentra en un despertar de átomos, el despertar y todo lo que conforma su despertar. Tal vez pudiera nacer la paz dentro del caos o el caos nacer por fuera de la paz. Pareciera que solo existe un deseo inquebrantable por parar. Pero esto no puede ser para siempre. En cuestión de un segundo este momento acabará. ¡Nacer, vivir o morir!

**(Cuenta regresiva) 10,9,8,7,6,5,4,3,2,1**

**Atomos.-** Se le acabó el tiempo. Bienvenidos a este ímpetu camaradas.

---

**Atomos.-**

Tal vez en este punto usted se sienta confundido,  
 porque no tiene idea alguna de lo que está pasando.  
 La única certeza es este brío incontenible de salir .  
 Pero esta historia se basa en querer construir algo con tanta fuerza  
 que, por sí sola, se destruye junto con sus propios deseos.  
 Esa naturaleza misma que arrasa con su intento de detener su pulso.

Este es su Ímpetu y no será de nadie más

**Se escucha a alguien decir: ¡Mamá!**

---

**Las flores llegan a buen puerto se sientan juntos y comienzan a recordar una melodía con deseo: Quiero, quiero, quiero, quiero quiero,quiero,quiero**

**Rosa.-** ¡Claro! (*Detiene el canto*). Es el deseo quien toma la fuerza para encontrar su propia salida. impulsando su violenta energía potencial para acelerar su propio ritmo y partir de un punto y llegar a otro.

**Todos.-** Vivir, *nacer o morir*

**Lirio.-** Si nos quedamos aquí para siempre , no seríamos capaces de encontrar a una abejita. Y nos convertiríamos en un dilema. El dilema de cómo escuchamos al tiempo y decidimos entrar.

**Margarita.-** O nos convertimos en un deseo: quiero salir, quiero estar, quiero vivir, quiero nacer, quiero vivir, quiero morir. Pero después el tiempo nos dijo, tienen 10 segundos para responder.

**Orquídea.-** ¿Por qué 10 segundos ?

**Lirio.-** Si el tiempo con gran prisa llegará a su casa ¿Ustedes qué le dirían?

---

### ***Los enamorados***

**Enamorado 1.-**El orden y el caos deben de existir el uno para el otro.

**Enamorado 2.-** Los recuerdos podrían llevarse al corazón.

**Enamorado 1.-** La felicidad puede perdurar para siempre sin sentir dolor alguno.

**Enamorado 2.-** Yo le diría que mentir es malo.

**Enamorado 1.-** Yo le diría que es hermoso estar aquí.

**Enamorado 2.-** El inicio pareciera ser un final, y el final pareciera ser un inicio. (Se ríen).

**Enamorado 1:** ¿Y si solo somos parte de un sueño que alguien está teniendo?

**Enamorado 2.-** (bromeando) Entonces espero que no despierte, al menos no todavía.

**Enamorado 1.-** Pero si despierta, ¿qué nos queda?

**Enamorado 2.-** Nos queda el instante. El ahora. El recuerdo de que existimos, aunque sea por un momento.

**Enamorado 1.-** (mirando al horizonte) Entonces hagamos que valga.

### ***Escena II***

#### ***Un Pollito***

**Pollito.-** Quiero,quiero,quiero,quiero quiero. ¡no por favor no! Quisiera nunca estar frito Porque el señor tiempo me decía que si no me portaba bien, iba a ser un huevito frito. Y yo no quiero estar frito, Porque si estoy frito significa que estoy muertito Al lado de muchos seres perdiditos. Como yo. A mi me gusta la comida frita pero eso no significa que yo quiera estar frito. Aunque me han dicho que el pollito frito es muy rico. Lamento que se hayan comido a muchos de mis hermanitos. Algo me dice que si no salgo de aquí yo también voy a estar frito en algún estomaguito. Y aca solillo, como el sol que se posa alla con su gran color amarillo.y bien calentito, pero que dicha que el sol no está aquí cerquita por que si estuviera al ladito mio de fijo sería un pollito frito ¿Cómo habré llegado aquí? Oiga! Si!! Usted!! ¿Qué está viendo? ¿Usted sabe que estamos haciendo aquí? Oigaaa porque solo se queda viendo el televisor y no hace nada Quiero, quiero, quiero, quiero, quiero.

**Come palomitas.-** ¿Quiere un poco de pollito frito?

**Pollito.-** ¡no! ¿Porque siento que me estoy friendo? ¡Ay mamá, mamá, mamá! ¡Saquenme de pipasa y devuelvanme a la granja!

**Astronautas.-** Houston repito, acá espacio y tiempo, tenemos un problema, Laica no era un perro era un pollo, repito, no era un perro ¡era un pollo! ¡Atrapien al pollo!

### **Escena III**

#### **La Tropa**

(La escena comienza con la tropa dispersa en el escenario, observando diferentes puntos del espacio.. Al fondo, el escritor está sentado en una esquina, escribiendo sin parar en un cuaderno.)

**Coronel.-** ¡Señoreeeeees y señoraaaaas! ¡Saquen sus tratados porque este mundo se nos está cayendo a pedazos!

**Militar 1.-** (con sarcasmo) No, pedacitos.

**Coronel.-** (mirando al horizonte) No , a pedazos.

**Militar 1.-** (mirando a ambos) ¿Y si esos pedacitos fueran la clave para entender el todo?

**Coronel.-** ¿Qué es lo que querés entender?

**Militar 1.-** Absolutamente todo. Qué carajos estamos haciendo aquí.

**Militar 2.-** Pero Coronel, ¿qué sentido tiene entenderlo? Lo único que hacemos es mirar. Hemos visto flores que hablan, un pollito que teme ser frito, dos estrellas fugaces que filosofan y un hombre gritando por su madre. Y ese astronauta perdido... ¿Qué sentido tiene?

**Militar 3.-** Y el come palomitas... ¡Como si observar fuera suficiente!

**Coronel.-** (señalando al fondo) Pero, ¿y él? El escritor. Desde el principio está ahí, escribiendo y escribiendo. ¿Qué está haciendo?

**Militar 2.-** (con miedo) ¿Cree que todo esto lo escribe él?

**Militar 1.-** (con rabia creciente) ¡Claro que lo escribe él! Por eso todo parece un absurdo.

**Coronel.-** (*firme*) Entonces, si él escribe, él provoca. Y si él provoca, ¡nosotros tenemos que detenerlo!

**Tropa General.-** ¡A detenerlo!

*(Se acercan al escritor, que sigue concentrado en su cuaderno. La tensión crece. El Coronel lo encara directamente.)*

**Coronel.-** (con autoridad) ¡Oiga, usted! ¿Por qué escribe?

**Militar 1.-** nada tiene sentido! Las flores, las estrellas, el pollito, ¿Para qué escribir si solo trae confusión?

**Militar 2.-** ¡Detenga esto! Si deja de escribir, todo esto va a terminar .

**Escritor.-** ¿si un pingüino llegará volando a su casa ustedes que le dirían?

**Coronel.-** ¿Que?

**Escritor.-** ¿Cuál sería su milagro? :

**Coronel.-** Salir de aquí obvio

**Militar.-**¿Cuál sería sería el suyo?

**Escritor.-** Mi milagro podría ser invitarlo a entrar, claro. Le daría una ducha de agua caliente, no para relajarlo, sino para que se sienta un poco menos etéreo, más aquí y menos allá. Lo sentaría en mi sofá, pero no para que vea televisión, sino para que la televisión lo vea a él, lo examine, lo traduzca en palabras simples y me explique el porqué ha llegado a mi casa volando. Y yo esperaría, porque siempre se espera, que se aburra de estar en mi casa, y decida, como quien decide sin decidir, emprender otro viaje. En ese entonces ,Le daría mis mejores deseos, pero no los mejores mejores, sino esos deseos que son medio torpes, medio sinceros, como un niño que torpemente dibuja unas flores en una hoja blanca que terminan saliendo de la hoja y llegan a su pupitre. Le diría que viaje, pero no con ímpetú y con frenesí, porque su ímpetú no importa, sino su propio ritmo, con ese compás que solo tienen los que han perdido el miedo al naufragio. Que no se lamente de los errores, porque el espacio está lleno de errores, de perros, de astronautas, de pollitos que arden estúpidamente como dos estrellas fugaces enamoradas, dejan un rastro que es, en sí mismo, un mapa. Y cuando se fuera, no lo miraría partir, no, porque mirar es siempre una forma de retener. Le daría la espalda, y quizá, solo quizá, echaría un vistazo. Pero no para detenerlo, sino para que sepa que, de alguna manera, también yo he emprendido un viaje junto a él .

**¿FIN?**

**8.2 Archivo Digital:**

Link: <https://pipegarpul.wixsite.com/mpetu>