



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Facultad de Artes**

**Carrera de Danza y Teatro**

Sistematización del proceso creativo:

La construcción de una imagen visual para la puesta en escena empleando la  
noción de metáfora de Elena Oliveira y el intersticio de Jean Frederic

Chevallier

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciada en  
Artes Escénicas: Danza y Teatro.

**Autora:** Katherine Michelle Bautista Sarmiento

**CI:** 0106634181

[katherinemichellebautista@gmail.com](mailto:katherinemichellebautista@gmail.com)

**Directora:** Rocío de Lourdes Pérez Escalante

**CI:** 1711757227

**Cuenca – Ecuador**

**18 de Febrero de 2022**



## **RESUMEN:**

La redacción de esta tesis propone la sistematización de un proceso creativo a través de la *metáfora* y la noción de *intersticio* de Jean Frederic Chevallier, mediante la construcción de una imagen visual para la puesta en escena. Para lograrlo, se ha realizado una reflexión teórica de la práctica creativa como una red de creación para posteriormente, definir y conocer cada herramienta a emplearse; también, se ha recopilado información de diarios de trabajo personales para analizar y redactar el proceso de la práctica creativa de un trabajo realizado dentro de la cátedra de Composición y montaje, cuya investigación parte desde la sensación como productor de imágenes visuales y cómo este elemento es un potencial generador de experiencias estéticas que responden a un contexto social.

**PALABRAS CLAVES:** Intersticio. Traducción. Metáfora. Imagen visual. Sensibilidad.



## **ABSTRACT:**

The writing of this thesis proposes the systematization of a creative process through the metaphor and the notion of interstice of Jean Frederic Chevallier, in which the construction of a visual image for the staging is carried out. To achieve this, a theoretical reflection of creative practice has been carried out as a creation network to later define and learn about each tool to be used; Also, information has been compiled from personal work diaries to analyze and write the process of creative practice of a work carried out within the Composition and Editing Chair, whose research starts from the sensation as a producer of visual images and how this element is a potential generator of aesthetic experiences that respond to a social context.

**KEYWORDS:** Interstice. Installation. Metaphor. Visual image. Sensitivity.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>12</b>
1.1 La genética en el proceso creativo	12
1.2 Idea: intuiciones iniciales. Cómo pensar desde dónde voy hablar	16
1.3 La metáfora	19
<b>1.3.1 Metáfora visual de Elena Olivera</b>	<b>23</b>
1.4 Fenomenología del presentar	26
<b>1.4.1 El intersticio</b>	<b>30</b>
1.5 Traducción escénica	33
1.6 Imagen visual	35
<b>CAPÍTULO II</b>	<b>38</b>
2.1 Proceso de la práctica creativa “Rastros presentes”	38
2.2 Cómo traducir mi historia	40
2.3 Intersticio	54
2.4 Imagen visual: como se fue componiendo	60
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>65</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>67</b>
<b>ANEXO</b>	



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Katherine Michelle Bautista Sarmiento, autor/a del trabajo de titulación "Sistematización del proceso creativo: La construcción de una imagen visual para la puesta en escena empleando la noción de metáfora de Elena Oliveira y el intersticio de Jean Frederic Chevallier", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 18 de febrero de 2022

Katherine Michelle Bautista Sarmiento

C.I: 0106634181



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Katherine Michelle Bautista Sarmiento en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Sistematización del proceso creativo: La construcción de una imagen visual para la puesta en escena empleando la noción de metáfora de Elena Oliveira y el intersticio de Jean Frederic Chevallier", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 18 de febrero de 2022

Katherine Michelle Bautista Sarmiento

C.I: 0106634181



## **Dedicatoria**

Dedico esta tesis con todo mi amor y cariño, al ser humano más noble del mundo, mi madre

Ximena Sarmiento, quien ha luchado incansablemente por sus hijas y su futuro, por su apoyo incondicional y sus palabras de aliento que nunca me dejaron decaer en el camino,

ellas me ayudaron a seguir adelante con perseverancia e ideales.

Gracias por sentar en mí, las bases de responsabilidad y superación que me han permitido

cumplir con un logro más.

Gracias madre, te amo.



## **Agradecimientos**

Primeramente, agradezco a todos los docentes que han sembrado en mí las ganas de seguir adelante y ser perseverante, además de dotarme de conocimientos.

De manera especial, agradezco a mi tutora de Tesis, la Mgst. Rocío Pérez Escalante, por haber tenido toda la paciencia para guiarme durante todo el proceso de desarrollo de la tesis.

Agradezco también a mi familia y a todas las personas que me han acogido como la suya, por el apoyo brindado desde siempre y por su confianza en mis capacidades.

El camino no ha sido sencillo, sin embargo, gracias a sus aportes, su amor y apoyo, lo complicado de lograr esta meta ha sido llevadera.

Les agradezco infinitamente y hago presente mi gran afecto a todos.

Gracias

Katherine Michelle Bautista Sarmiento





## INTRODUCCIÓN

Como parte del *currículum* de la Carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, se dictan varias cátedras que giran en torno a la creación como un espacio de exploración con el cuerpo. Dentro de ellas se desarrolla la cátedra “Taller de composición coreográfica y montaje I”, que tiene la finalidad de introducir al estudiante en un proceso de creación en las artes escénicas a través de procesos compositivos, de diálogo y reflexión; el mismo está acompañado por los docentes de las cátedras de Danza y actuación.

En esta cátedra desarrollé un significativo trabajo visual escénico en correspondencia con los fines de esta tesis; desde los inicios, en el proceso creativo escénico, he trabajado con las herramientas: traducción, intersticio, metáfora y sensibilidad, las cuales se han adaptado a la metodología de creación personal que he ido desarrollando. A través de estas herramientas, los trabajos generados han sido gestados desde el producto de la condición propia del ser humano que abarca el tema de una vida sensible y cómo a través de los sentidos se piensa en la materialización de ideas por medio del arte.

El interés surgido ante la sistematización de la práctica como investigación, está en el conocimiento que aporta el proceso creativo dentro del arte escénico que no viene del



mero aprendizaje de los participantes en los ensayos, por el contrario, se trata de un conocimiento más profundo que se fundamenta en la manera de escoger una temática o el objeto de estudio, el análisis del mismo para encontrar materialidades, la relación de materialidades y cómo suscitar resultados.

La sistematización de la investigación del proceso creativo, también se conoce como *análisis genético*, que permite determinar la metodología de trabajo y a la vez, se convierte en una nueva investigación “un tanto subjetiva” por su naturaleza misma, al ser un proceso singular atravesado por la experiencia del investigador-creador.

La vinculación teoría-práctica resulta en un beneficio recíproco. Por una parte, la teoría avanza al ponerse a prueba en casos concretos.... Por otra parte, la práctica también avanza en la medida en que es capaz de interrogarse sobre el hacer, sus dificultades y sus hallazgos, vinculando su propuesta artística con el pensamiento crítico contemporáneo. (Grass, 2011, p. 91)

Grass propone tres aspectos a considerar para ampliar los horizontes metodológicos; estos son: la creatividad, la innovación y la subjetividad.

Por otro lado, en el texto *A pesquisa em arte* (Zamboni, 1998) se compara el arte con la ciencia, y la capacidad que tienen de producir conocimiento e igualmente habla de tres aspectos que tienen en común el arte y la ciencia: la intuición, el intelecto y la creatividad. Según Zamboni, el arte tiene un sentido de innovación, puesto que la ejecución y la invención son inseparables y ocurren simultáneamente.



El presente trabajo de titulación propone una sistematización de la práctica artística que desemboca de un mapeo autoreflexivo y el análisis de diarios de trabajo para realizar una exégesis del proceso en palabras. Este proceso ha permitido desarrollar una metodología de trabajo que servirá para continuar generando procesos de creación escénica.

El texto se divide en dos capítulos; el primero aborda la genética en el proceso productivo como espacio que recoge la memoria de los procesos de creación y el empleo de la metáfora en la conformación de la imagen visual que se pretende construir, unido al empleo de herramientas de análisis metodológico para la traducción y conformación de dicha imagen. El capítulo segundo se dedica a describir y a narrar el proceso creativo en la conformación de la imagen visual a partir del tema seleccionado: la soledad y la ausencia de la figura paterna, acompañada por las imágenes construidas ejecutadas como resultado de la práctica creativa.



## CAPÍTULO I

El contenido de este capítulo contiene los fundamentos metodológicos de la propuesta basados en la llamada genética del proceso creativo, en la descripción de la metáfora para la construcción de la imagen visual y la definición de las herramientas a emplear en la práctica artística basada en la noción de *intersticio* de Jean Frederic Chevallier, para la construcción de una imagen visual para la puesta en escena.

### 1.1 La genética en el proceso creativo

*La obra teatral, efímera por excelencia, encierra un ciclo de construcción en sí misma artístico cuyo producto se hace visible en el momento de su representación. Los pasos que llevaron a su representación se almacenan en la memoria artística de sus actores y, como máximo, en registros de audio, video o fotografías,*

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



*almacenar en sus archivos privados*

*(Santos, 2017, p.11)*

La genética teatral es un espacio que recoge la memoria de los procesos de creación como un sumario de continua experimentación a partir de la observación y la recopilación de diferentes documentos que alimentan las diferentes etapas del proceso creativo, no solo del resultado: “Por lo tanto, en la propia naturaleza de la crítica genética está la posibilidad de estudiar manuscritos de toda y cualquier forma de expresión artística y científica” (Salles, 2010, p. 77). Para Cecilia Salles es necesario estudiar los diferentes registros de las obras, diarios de trabajo, apuntes de trabajo del director, bocetos, cuadernos de ensayos, videos, fotografías, que den cuenta del trayecto a través del cual se manifiesta la acción creadora.

El estudio de la genética teatral me ha permitido pensar en mi propio proceso de construcción escénica, no solamente como un procedimiento de relato sino también como un dispositivo que trasmite conocimiento, como un instrumento de teorización para ordenar algo que ya venía haciéndose de manera intuitiva.

Al respecto de los procesos creativos, se consultan autores como Solórzano (1999); Sánchez (2009); Salles (2010); Rosso, Dillon, Gil, Di Spalatro (2015).

Creemos que el investigador teatral debe ser, ante todo, un estudioso que reflexione sobre el ser humano mediante la observación y el análisis de cualquier acción teatral, con el fin, de vincular ya sea esta con otros acontecimientos sociales y



culturales o para incorporar los avances y resultados de sus trabajos al fenómeno mismo de la creación teatral, en la medida en que todo proceso de investigación es también en sí mismo un acto creativo. (Solórzano, 1999, p. 77)

Al abordar el hecho escénico desde la perspectiva procesual, se busca el descubrimiento de la singularidad que cada proceso creativo tiene; esta singularidad trata de comprender los vínculos y pensamientos del artista que derivan de su genealogía, es decir, sus experiencias, sus valores, sus creencias, sus estudios, sus recuerdos, contexto social, como referentes que atraviesan la práctica desde la transdisciplinariedad.

Si bien la creación artística es singular, la práctica que la hace posible no sólo tiene un contexto disciplinar o transdisciplinar, sino también una genealogía reconocible. He utilizado el término genealogía y no el término historia, porque a diferencia de la historia, la genealogía responde a asociaciones accidentales, excepcionales o incluso caprichosas. Pero esa genealogía permite una lectura diferente de la historia, una lectura artística de la historia. (Sánchez, 2009, p.331)

Cecilia Salles (2010) considera el proceso creativo como una red de creación inacabable, que gira siempre en torno a la incertidumbre, imprecisión y mutabilidad. Seguramente, al ir materializando el proceso de creación, luego de la revisión de escritos personales que datan de tres años atrás, se observa un cambio desde otras perspectivas justificado por el crecimiento de mi bagaje de información.

Siguiendo la metodología que propone la genética teatral, se desarrolla en mí una motivación por la relectura de mis diarios de trabajo, pues de ellos algo se desprenderá y se



sumará incorporando nuevos saberes y aprendizajes derivados de la práctica artística; este proceso deriva en nuevas imágenes, textos, movimiento; todas estas variaciones posibles, hacen que la creación no sea lineal; por eso se compara con la noción de red desde un pensamiento de relaciones. Finalmente, como artista/investigador/creador surge el interés por comprender mi propio proceso creativo, el cual se construyó como una red cuyas conexiones podrían mutar en el futuro.

El artista crea un sistema a partir de determinadas características en un proceso de apropiaciones, transformaciones y ajustes, que van ganando complejidad a medida que nuevas relaciones van siendo establecidas. Lo que buscamos es la comprensión del carácter de ese movimiento, para así entrar en la complejidad del proceso. (Salles, 2010, p.44)

Al involucrarme como artista/investigador, en este trabajo de tesis, pongo en relación a la creación misma y a la reflexión para generar diálogos, cuestionamientos, vínculos para que estos dos elementos se complementen y evidencien metodologías gestadas en el proceso creativo con el fin de una sistematización.

Aunque nos reconozcamos falibles es necesario entender que describir, analizar y comprender nuestro hacer teatral nos ayuda a registrar nuestra ideología, técnica, metodologías, preferencias e intereses que asumimos como artistas, científicos y pedagogos fortaleciendo la práctica universitaria. (Rosso, Dillon, Gil, Di Spalatro, 2015, p. 4)



## 1.2 Idea: intuiciones iniciales. Cómo pensar desde dónde voy hablar

Dicho con palabras de Cecilia Salles (2010), la percepción no está divorciada de la memoria, puesto que el artista abre su percepción para hacer una búsqueda sensible acerca de lo que le atrae; a su vez, está atravesada por sus experiencias.

Como experiencia del proceso creativo, en un momento de mi carrera, un docente aconsejó: “Encontrar lo que constantemente estás pensando y buscando, así llegan las ideas”. Somos seres sensibles que percibimos incluso con los ojos cerrados o mientras dormimos, pero siempre, algo aparentemente insignificante nos vuelve a sumergir en lo sensible. De ahí que, cuando pensaba en un tema que me conmoviera y me interesara llevar a la práctica creativa, inmediatamente pensaba en situaciones externas; por ejemplo, recuerdo que me interesaba hablar acerca de la injusticia, de la violencia hacia la mujer, de la represión; sin embargo, me olvidé de mí, de lo que yo estaba sintiendo, de lo que estaba vibrando en ese momento en mi cuerpo: con posterioridad entendí, que el cuerpo es un contenedor y todas las sensaciones vividas se quedan archivadas en él. Ello se reafirma con las opiniones de Coccia (2012):

Sensible es, en todo y para todo, nuestro propio cuerpo. Somos sensibles en el mismo grado y con la misma intensidad con la que vivimos de sensible: somos para nosotros mismos y podemos ser para los otros solo una apariencia sensible. Nuestra piel y nuestros ojos tienen un color, nuestra boca tiene un determinado sabor, nuestro cuerpo no deja de emitir luces, olores o sonidos al moverse, comer,





dormir... Accedemos a nuestro pasado y a nuestro futuro sólo en medio de la luz de la imaginación sensible. (p. 9)

A lo largo de la carrera, al adquirir nuevos conocimientos en el campo de las artes escénicas, muchas veces inconscientemente, se entrecruzan e interrelacionan conocimientos, de tal manera que se convierten en práctica escénica. Aparentemente, existe un campo separado de otro, ejemplo, el teatro frente a las letras, la geografía u otra disciplina; sin embargo, existe una conexión entre ellas y sus diferencias permiten expandir el conocimiento. Se habla de una postura artística cuando se investiga o se escribe que algunos teóricos denominan *traducción*; la traducción parece ser técnica, pero es pensamiento reflexivo sobre el trabajo práctico; también, traducir es una nueva creación, es decir, todo el tiempo estamos generando conexiones, creando y traduciendo esas conexiones en red como nueva creación.

La creación como proceso relacional muestra que los elementos aparentemente dispersos están ligados; ya la acción transformadora involucra el modo como un elemento inferido es atado a otro. Los elementos seleccionados ya existían, la invención está en el modo como son colocados juntos, o sea, en la manera como son transformados. (Salles, 2010, p. 46)

El proceso creativo se enriquece cuando se abre la percepción a otros conocimientos, además se trata de poner atención al mundo exterior y pensar cómo se puede traducir o conectar con eso que se ve, que llega a mí. Desde la perspectiva interdisciplinar es importante la confrontación con el otro, es una manera de enriquecer la

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



práctica creativa: cuando me refiero al otro, me refiero a la persona, la obra, el conocimiento, la práctica; al hacer esta confrontación, descubro las formas subjetivas del otro apareciendo una nueva información, un nuevo descubrimiento, preguntas, provocaciones que nacen de esta traducción (nueva creación) de lo que fue, de lo que vi, de lo que sentí. Además, para hacer un registro de mi proceso creativo, que es un proceso singular, irreplicable, subjetivo, es útil ampliar este registro de conversación, porque me puede ayudar a comprender, aclarar cosas o conectar otras. De la interactividad, muchas veces resultan nuevos caminos, una mirada retroactiva donde las evaluaciones generan nuevas posibilidades, es decir, un tejido complejo.

Recuerdo que en mis primeras clases de actuación realizamos un fuerte entrenamiento corporal, aprendimos junto a mis compañeros, la distribución del espacio a través de juegos y en algún momento, cuando estábamos ya en un estado de concentración y percepción muy potente, la voz externa de la docente pedía que prestáramos atención al cuerpo, a sus latidos, a su respiración, a su calor, a su vibración. Este camino de aprendizaje ha sido intenso, por una parte, por todo el esfuerzo que conlleva trabajar con el cuerpo, pero a la vez, ha sido gratificante ir descubriendo el proceso de autopercepción, el desarrollo de los sentidos; como experiencia personal, las capacidades de mi cuerpo, su memoria y su sensibilidad.

Para mi proceso creativo en la cátedra de Composición, el tema elegido para trabajar fue la figura de “mi padre”: las situaciones que vivía en ese momento me recordaban una serie de sensaciones antes vividas, cuando mi padre se ausentó.

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



Cuando presentaba ante la clase el tema escogido, denominado “La ausencia paterna”, dentro de la cátedra Taller de composición, mi docente me hacía muchas preguntas interrumpiendo mi exposición: ¿Y eso cómo te hace sentir? ¿Qué sensación te produce? ¿El enojo cómo se manifiesta en tu cuerpo? ¿Qué cambios de temperatura se producen, es calor o frío? ¿Si pudieras pensar en una textura, cuál sería?

Luego comprendí la intensidad de las preguntas y el porqué de todas las interrupciones realizadas por la profesora, ante la necesidad de llamar mi atención hacia la sensación que produce la emoción de recordar el cual desemboca en un sentimiento en ese preciso instante, en el que uno lo cuenta o en el que uno lo piensa.

Tras haber culminado este camino personal dentro del arte escénico, es común analizar a otros cuando cuentan historias o anécdotas, analizar sus cuerpos, su voz y empezar a generar imágenes en mi cabeza, pensar en objetos y en cómo pueden usarlos; sin lugar a duda, este proceso me enseñó a pensar con y desde el cuerpo, levantar información sensible y con toda esta información, poder realizar una traducción visual escénica.

Para este proceso de traducción para la creación escénica se utilizan varias herramientas de trabajo: la metáfora, el intersticio y la poética visual, las que me permitieron generar una *instalación escénica*.

### **1.3 La metáfora**

*Metáfora es transferencia de un nombre de una cosa a otra.*

*Aristóteles*



La metáfora viene del griego *meta* –“arriba, sobre, más allá”– y *phérein* – “llevar”, de manera que podría decirse, que la metáfora se traduce como “llevado sobre, encima” y, en otras palabras, es un medio expresivo usado para realizar una comparación entre dos cosas, de tal modo que, al hablar de un primer término, lo lleva *sobre, encima* y se transfiere el significado a un segundo término.

Este término usado con frecuencia por poetas, fue acuñado por Aristóteles; lo denominó “el modelo de la comparación”; sin embargo, fue Quintiliano, retórico y pedagogo hispanorromano, quien destacó la función sustitutiva de la metáfora, pese a que Aristóteles entendía su capacidad de remplazar conceptos abstractos.

En la expresión Juan es un león, el vehículo de la metáfora, “león”, según Quintiliano, no sería más que una simple sustitución retórica de su contraparte literal, es decir, un “hombre valiente”, y por tanto una estrategia retórica que permite producir dicho concepto más concreto-visual en términos de animales. (Danesi, 2004, p. 23)

En el mundo antiguo, la metáfora fue considerada únicamente como un ornamento retórico cuya función era adornar el lenguaje literal. En cambio, el filósofo napolitano Giambattista Vico (citado por Danesi, 2004) consideró que el lenguaje metafórico era el eje del lenguaje y el pensamiento, además estimó como una forma de representar la experiencia de la memoria, evocando y registrando imágenes mentales de la realidad. Las personas pueden, por intermedio de la metáfora, crear ideas, conceptos, transformar experiencias en



un sistema de reflexión a través de “la fantasía” que desemboca en una escritura de estilo poético.

Con la metáfora se despliega la conexión lengua-mente en donde hay una relación de lenguajes verbales y no verbales; es decir, además de la palabra existen otras formas de expresión como gestos, movimientos, la mirada o el uso del tiempo. Es a través de la metáfora que activamos la percepción, el movimiento corpóreo y una experiencia física y social, debido a que los conceptos con los que relacionamos la metáfora, devienen de nuestra experiencia y de esa forma cobra sentido. Entonces, la imaginación permite que nuestro pensamiento vaya más allá de lo que observamos:

La manifestación sistemática de la metáfora en el discurso humano y en los sistemas de representación de todas las culturas del mundo implica, sobre todo, que la metáfora constituye una preciosa “traza”, una huella que permite “observar” cómo el pensamiento concreto es transformado por la imaginación humana en categorías de pensamiento abstracto. (Danesi, 2004, p. 30)

La visión de Giambattista Vico postula, que el pensamiento humano fundado en la metaforización, involucra a la comunicación lingüística y la expresión simbólica. Por medio de la metáfora, el ser humano es capaz de evocar e inventar imágenes mentales peculiares de la realidad, de esta manera percibimos estímulos, pensamos, aprendemos e inventamos.

Por tanto, la metáfora es algo más que un fenómeno de comparación, analogía o correspondencia, como algunos querrían sostener. De hecho, parece apropiado



pensar que la metáfora crea tales procesos a través de una asociación basada en el sentido. Es propiamente esta suerte de asociación lo que Vico denominó “lógica poética”. Ella domina en los procesos de abstracción, haciéndolos concretamente aprehensibles, porque permite establecer una interacción semántica entre las cosas de las que somos conscientes de modo intuitivo. (p. 37)

En resumen, nuestra mente produce la metáfora conectando los dos pensamientos: el concreto y el abstracto. El concepto concreto es el que es demostrable en el mundo, por lo tanto, un objeto, un animal o un fenómeno que sea observable y táctil forma parte de este pensamiento; en cambio, el abstracto es subjetivo, es decir, que sucede en la imaginación y en la percepción de los sentidos y no es demostrable. De este modo, al tener un concepto subjetivo o abstracto, lo transferimos en un concepto concreto que consideramos se asemejan a sus características para explicar nuestro pensamiento. Es importante destacar, que la metáfora ya no es únicamente un fenómeno lingüístico, también es usado en las artes representativas, en la música y en otras ramas culturales.



### 1.3.1 Metáfora visual de Elena Olivera

*Como individuos logramos nuestro dominio de la metáfora justo cuando aprendemos todo lo que nos hace distintivamente humanos.*

*Todo nos es enseñado de otros, con y a través de la lengua que aprendemos, lengua que es totalmente incapaz de ayudarnos si no es a través del dominio de la metáfora que proporciona, para concluir que la metáfora es “el principio omnipresente” de toda acción libre de la lengua, siendo su modo normal de trabajar.*

*Ivor Armstrong Richards*

Elena Oliveras (1993) define a la *metáfora visual* como una forma de percepción; esta herramienta permite ver una cosa por otra; sin embargo, “ver” no se trata del sentido literal, entendiéndose como aquello que respeta de forma exacta el sentido propio de las palabras, sino metafórico, entendiéndose como “traslación”, “desplazamiento” de una imagen o palabras, produciendo relaciones que redimensionan el significado literal, pues el receptor en la metáfora produce sutiles asociaciones de una o varias ideas a través de imágenes mentales que pueden tener diversos niveles de abstracción, por lo que demanda Katherine Michelle Bautista Sarmiento



un trabajo de *quien interpreta*. Dicho con palabras de Aristóteles, una metáfora bien usada es equivalente a ver con la mente, las semejanzas, puesto que el fundamento de la metáfora se encuentra en la similitud de las cosas. Oliveras (1993) en su libro *La metáfora en el arte*, define:

La metáfora es una figura por la cual se transporta, por así decirlo, la significación propia de un nombre a otra significación que no le conviene más que en virtud de una comparación que está en el espíritu. Una palabra tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva que no se presenta al espíritu más que por la comparación que se hace entre los sentidos propios de esa palabra y lo que se compara. (p. 23)

El lenguaje literal no es parte de la metáfora, puesto que, al integrar, el objetivo no es representar o traducir algo existente, por el contrario, es crear. La herramienta metafórica permite trabajar con las imágenes del actor en relaciones de semejanza, para originar la creación de nuevas imágenes; cuando nos enfrentamos a objetos o imágenes, empezamos a producir datos que llegan desde nuestra genealogía, generando relaciones desde el propio pensamiento junto a las características que se observan, de esta manera se generan lecturas hasta alcanzar una apreciación.

Así mismo sucede en la creación, el artista va relacionando imágenes, palabras, música, sensaciones, experiencias que tienen implicaciones políticas, económicas, culturales, debido a que el significado que parte desde una biografía personal, se mezcla con nuevas imágenes, otros trabajos y con el espectro contextual.





Buck Morss (pensadora interdisciplinaria citada por Oliveras, 1993) sostiene que, al trabajar la metáfora, también trabajamos la perceptibilidad; esta herramienta permite, como seres humanos, alejarnos de una acelerada vida cotidiana que ha descuidado la sensibilidad. A través de la metáfora se presentan símbolos con una gran carga significativa, el objetivo de esta herramienta no es entregar conceptos porque estos no son capaces de expresar todo lo que queremos, es por eso que muchas veces escuchamos la expresión: “las palabras me quedan cortas para decirte lo que siento”. Al enfrentarnos a los símbolos de una metáfora, considero que el cuerpo entero se sostiene en tiempo y espacio para observar y analizar lo que se presenta ante nosotros.

Con la metáfora, se evidencia la gran capacidad que posee el ser humano de ser intuitivo y creativo, tanto para relacionar dos aspectos o como para ver una cosa por otra, de esta manera se demuestra el importante papel que cumple la imaginación. Al hablar sobre la imaginación, Paul Ricoeur (filósofo y antropólogo citado por Oliveras, 1993) asigna importancia también a la poesía, ya que en la metáfora es posible ver un acto de innovación en la expresión lingüística, es decir no existe una expresión literal, sino una expresión poética.

La imaginación crea, desde el comienzo del mundo, la analogía y la metáfora. Ella descompone toda la creación y, con los materiales reunidos y dispuestos según las reglas de las que no se puede encontrar el origen, salvo en lo profundo del alma, crea un mundo nuevo y produce sensaciones nuevas. (Oliveras, 1993, p. 32)



Finalmente, puede afirmarse que la *metáfora visual* se construye desde la asociación de ideas, recreando sensaciones, imágenes mentales que se plasman en la realidad y se materializan en una forma de ver, sentir inhabitual y conmovedora del mundo que puede evocar recuerdos, sentires inhabituales en el espectador.

#### **1.4 Fenomenología del presentar**

La fenomenología estudia la conciencia del individuo, cómo las cosas aparecen y qué experiencia producen. Merleau-Ponty (1999) lo concibe como una tarea de clarificación para poder llegar “a las cosas mismas” partiendo de la propia subjetividad, en cuanto las cosas se experimentan primariamente como hechos de conciencia, cuya característica fundamental es la intencionalidad.

Hegel ahonda el sentido del término y lo aplica al camino vivencial que recorre la conciencia hasta llegar al saber absoluto o ciencia; lo describe como el “devenir de la ciencia en general o del saber”. Pero, en sentido propio se entiende por fenomenología la teoría filosófica de Edmund Husserl, tal como la presenta sobre todo en “Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica” (1913), y de sus continuadores... En su orientación clásica, tal



como la entiende Husserl, que la llama fenomenología trascendental, es el método que permite describir el sentido de las cosas viviéndolas como fenómenos de conciencia. (p.1)

En el texto titulado *La Fenomenología del Presentar*, Jean-Frédéric Chevallier (2011), director de teatro y filósofo, reflexiona que el arte no tiene el objetivo de representar sino de presentar, además el objetivo del actor no es comunicar, por lo tanto, el espectador no tiene que preocuparse en entender qué quiere decir el artista.

Habitualmente, cuando se analiza una obra de arte se suele estar del lado del significado, porque lo que uno vio o escuchó allí supone que es el artista quien quiso decirlo. Nosotros, espectadores, prestamos al artista la intención de haber querido decir lo que exactamente entendimos. Nos olvidamos que son primero nuestros sentidos los que han sido tocados, y que nuestro deseo de dar sentido nació

de este despertar sensual. (Chevallier, 2011, p.51)

El *Teatro del presentar* tiene el propósito de despertar los sentidos y conmover al espectador a través de un sonido, de un color, de un olor, de un sabor o incluso de texturas. La *fenomenología del presentar* propone concientizar la experiencia en la que se sumerge el espectador al ser partícipe de un trabajo escénico, entendido desde un “espacio de constitución” que debe ser captado como un espacio que comprende, el ir más allá del significado; en este *espacio de presentar* es posible mirar y experimentar el arte como una



experiencia de hiperrealidad; en palabras de Baudrillard, citado por Sánchez (2009) se adapta a hipótesis fantásticas donde ya no hay un orden de lo real.

Baudrillard no convence, no acude a los argumentos sino seduce; su estilo no es probatorio sino aforístico, donde el aforismo es el instrumento perfecto de la seducción. “¿De qué sirve la teoría? Si el mundo apenas es conciliable con el concepto de realidad que se le impone, está claro que la teoría no está ahí para reconciliarle, está allí, al contrario, para seducirle... Y, en verdad, ella misma paga las consecuencias con una profética autodestrucción. (Sánchez, 2009, p. 199)

A partir del siglo XX, el rol del espectador ya no se centra solo en la acción de ver o contemplar; como lo planteó Artaud, citado por Chevallier (2011):

El artefacto artístico no es comunicador (de un significado) como lo afirmaban los semiólogos, ni contaminador (de un sentimiento). El espectador no recibe un mensaje (“¡deja de vivir con animales!”), tampoco identifica y reproduce un sentimiento generado desde el escenario (la aparente calma del actor). (pp. 51-52)

El autor enfatiza en el poder de los sentidos:

Permitirnos tener una experiencia, ante todo, sensorial. Y no hay que separar aquí lo sensible de lo inteligible. El dispositivo artístico es productor de sensaciones y de posibilidades de que, desde esta actividad de los sentidos, surja sentido. Si el dispositivo artístico trata principalmente, mediante la puesta en relación de elementos diferentes (un hombre que habla y perros que muerden, un vagón del



metro y el grito de una gaviota), de producir sensaciones en los espectadores, es para que estos espectadores sientan y produzcan sentido. (p. 52)

Este autor jerarquiza al cuerpo y su capacidad para reconocer las sensaciones que se levantan en el mismo, al presenciar un espectáculo escénico: lejos del “pienso, luego, existo” de Descartes, y con la obvia condición de que el montaje tenga cierta eficacia estética, se opera, en el espectador, una suerte de “siento, luego, pienso” (p. 52). Pues, Chevallier recalca que pensamos a partir de lo que sentimos, es decir, se llega a la conciencia a partir de lo sensitivo.

El procedimiento para que este proceso estético aparezca o se dé, comprende la sucesión de cinco gestos: relacionar singularidades, despertar los sentidos, sentir los sentidos despiertos, dar sentido y producir pensamiento; el artista/creador/investigador en la práctica creativa debe enfocar su proceso a percibir los elementos y las posibles articulaciones que conducen la composición hacia la producción de pensamiento en el espectador.

En la práctica creativa, el creador selecciona intuitivamente un elemento con potencial y lo trabaja para encontrar un segundo elemento que le complementa al primero para generar un tercer elemento, la aparición de este tercer elemento deviene del espacio “y” entre los elementos trabajados, en donde surge el pensamiento que opera desde el sentir. A este momento se le denomina *Intersticio*.



### 1.4.1 El intersticio

*Una imagen siendo dada, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos.*

*No es una operación de asociación sino de diferenciación:*

*Un potencial siendo dado, hay que elegir otro, y no uno cualquiera, sino de tal manera que una*

*diferencia de potencial se establezca entre los dos y*

*que sea productor de un tercer*

*potencial, de algo nuevo. Es el método del entre, “entre dos imágenes”.*

*Es el método de la y, “eso y luego aquello”.*

*Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual:*

*“el vértigo del espaciamento”.*

*Deleuze (1985)*

*Intersticio* es el espacio existente entre dos cuerpos o elementos que forman parte del mismo cuerpo. Entonces, para entender lo que es el *intersticio* vamos a pensar en el puente que explica Chevallier. Los elementos en este caso son los cimientos del puente, el creador debe trabajar en esos cimientos para que sean fuertes y capaces de soportar todo el peso de lo que sería el puente. El artista debe trabajar en solidificar en cómo y con qué se hacen las relaciones para que emerja algo nuevo. Este “algo nuevo” sería el *puente*;



Chevallier (2011) dice: “el artista no interviene en el diseño, ni en la construcción del puente mismo. Si interviniera, reduciría la relación potencial a una sola forma de vínculo, un solo tipo de puente” (p. 53).

El encargado de este diseño es el *espectador*, pero existirán varios diseños que dependerán de qué sensaciones se despertaron en cada uno. Por ende, el *intersticio* es el diseño del *puente* creado por cada espectador, este es el espacio entre los elementos que el creador trabaja para relacionarlos de manera singular; sin embargo, es importante recalcar, que esta operación no es una mezcla, no se trata de que  $1+1=2$ , por el contrario, se trata de que  $1+1=3$  porque al poder acoger el diseño del *puente*, los cimientos aún están presentes, no desaparecen, de tal forma que se deben ver todos los elementos involucrados y lo que se generó al mismo tiempo.

Se escoge un elemento con alto potencial; se trabaja sobre él para aumentar este potencial y se busca luego un segundo cuya distancia con el primero se vuelva potencialmente productora de un tercero y se trabaja de igual manera sobre este segundo elemento. La primera imagen, en vez de prolongarse en movimiento, se encadena con una segunda imagen con la cual hace un circuito. La cuestión es saber exactamente cuál es apta para jugar el papel de segunda imagen. (p. 57)

Cuando el espectador empieza a notar este tercer elemento, tiende a aumentar su atención, se siente acogido y puede contemplar. En esta contemplación, el espectador es desplazado de su presente y se sitúa en el aquí y ahora con la posibilidad de evocar memorias del pasado, situaciones del presente y deseos de un futuro con relación a su



contexto: “La plataforma deseante invita a desear vincular: ver, observar, contemplar, sentir los elementos presentes para luego vincularlos a nuestro antojo. Es un querer y es un abandonar: se renuncia a la re-codificación que impediría tener relaciones vivas” (p. 68).

El espectador deja de ser un agente pasivo, sus experiencias se vuelven presentes para conducir las hacia una vivencia única, *intersticio* en donde surgen cosas inesperadas, el descubrimiento se capitaliza y acelera sensaciones que llegarán después provocando una transformación, tanto física como sensorial, en el espectador. En palabras de Chevallier (2011) es una experiencia estética sensorial.

Si lo que percibe el espectador no tiene que enmarcarse en un discurso preestablecido, entonces, éste tiene la posibilidad de restablecer una continuidad entre su percepción y su experiencia, relacionar la primera con la segunda, y de aprehenderse a sí mismo propiamente, es decir, como continuo. (p. 76)

Jean Frederic Chevallier habla de una experiencia como ejemplo claro de vivir la experiencia del *intersticio*:

En Francia existe un queso peculiarmente apestoso, el *époisse*. Su consistencia es tal, que se derrama siempre y hay que comerlo con una cuchara. Si, después de haber introducido en la boca un poco de este queso, se toma casi de inmediato un trago de *Nuit-Saint-Georges* (un vino tinto de la región de Borgoña), de al menos diez años de edad, en el paladar, y durante casi un minuto, cohabitan tres sabores: el del queso (amargo, en el plano de la lengua, desprendiéndose de manera





horizontal), el del vino (seco, en el fondo de la boca, con una difusión circular) y el fruto del encuentro entre ambos alimentos (un sabor a nuez que se levanta en el medio del paladar y se lanza verticalmente). Este tercer sabor es exactamente la “y” de la cual busco hablar. No es el resultado de una suma de sabores, ni es el promedio entre ambos. Es exactamente el fruto de su encuentro —sin que los dos primeros sabores desaparezcan. (p. 56)

Si los elementos están bien colocados, el espectador-receptor generaría sus propias relaciones y aparecerá el tercer elemento exitosamente. “El artista selecciona, profundiza, acentúa y agencia con una expectativa: la de despertar el querer sensorial y sensual del espectador. (p. 65)

### 1.5 Traducción escénica

Túa Blesa (2012), crítico literario, define a la labor del traductor como aquel que sabe desarrollar, superar el original; sin embargo, esto no significa trasladar una cosa hacia otro lugar, este ejercicio lo ejecuta la *metáfora*; el objetivo de la traducción es amplificar o desarrollar más allá, un texto, entendiendo a este no solamente como el texto literario, sino puede ser el texto corporal, desde el objeto o desde la visualidad. Este poeta-traductor propone un ejercicio que trata de radicalizar el acto de transformación que produce la traducción, este ejercicio lo denomina como “la perversión”.

Escribe Blesa en su ensayo “Traducciones y Perversiones”: “La práctica de la traducción en cuanto perversión no es ya un quehacer técnico, sino que se sitúa en una



dimensión místico-alquímica, libidinosa, trabajo de escritura del goce, que habrá de ser liberador” (2012, p.9).

En palabras de Leopoldo Panero, poeta español citado por Pérez (2013) la traducción posee una operación creativa con capacidad crítica e incluso generadora de discursos secundarios; por su gran capacidad crítica, se ha extendido en las artes plásticas, escénicas y audiovisuales con términos archiconocidos como reciclaje, apropiación, posproducción, *détournement*, reconstrucción o reactivación: “La per-versión no se entiende como una operación servil, secundaria y de menor rango, sino como una genuina actividad creativa que trabaja por medio de la afirmación de la diferencia que el traductor introduce con su lectura personal” (Pérez, 2013, p.7).

Panero explica, que la traducción al huir de la literalidad, lo que hace es superar el elemento original; sin embargo, la traducción atrapa lo que está detrás de la letra original (el subtexto) por así decirlo y de esta manera, las significaciones se multiplican. Es posible reconocer una traducción bien hecha porque en ella comprende la sensación, los sentidos que posee la original.

Panero concibe la perversión como “la única traducción literal, fiel y ello mediante el adulterio, la infidelidad”. Razón por la cual, el texto debe pensarse como algo inacabado, agrietado, en palabras de Panero: “en proceso de tejer y destejer”.

Poner en relación la traducción con la creación escénica, indudablemente aporta a la práctica artística. Al enfrentarse ante la traducción, el objetivo del espectador no es descifrar una lectura que se encuentra en el trasfondo de lo que observa, por el contrario, la



búsqueda debe estar en la superficie, esta comparación desemboca en la reconstrucción de relaciones de estos elementos en donde pueden coexistir.

Tradicionalmente, desde el ámbito de los estudios literarios se ha entendido el proceso de realización de un espectáculo como una traducción (o suma de traducciones) orientada a ilustrar un texto a partir de la conversión de signos de carácter verbal en signos de carácter oral, visual, cinético, corporal, gestual, olfativo... (Vieites, 2017, p. 114)

## 1.6 Imagen visual

El diccionario de la Real Academia Española (2014) define a la imagen como aquella reconstrucción de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada.

Para que el artista-creador pueda presentar su visión en la realidad, es necesario que materialice las imágenes que producen una percepción visual, la misma que se llegaría a considerar como una representación de la imaginación, a esta experiencia la denominamos *imagen visual materializada*: “Las imágenes son representaciones internas que ‘reemplazan’ a (re-presentan) los correspondientes objetos (“images are internal representations that ‘stand in’ for (re-present) the corresponding objects” (Kosslyn, 1996, p. 3).

Dentro del análisis de la semiótica de la imagen visual, Juan Magariños (2001) indica que la imagen visual es una imagen sensitiva que evoca una experiencia sensorial a



partir de la estimulación de los órganos. Las imágenes interpretadas se convierten en memoria colectiva transmitida y conservada al interior de una cultura.

I. Dussel (2010) reflexiona sobre la imagen:

La imagen no es un artefacto puramente visual, puramente icónico, ni un fenómeno físico, sino que es la práctica social material que produce una cierta imagen y que la inscribe en un marco social particular. La pintura, el cine, la fotografía, la televisión, y todos los otros géneros que podamos considerar “visuales”, siempre involucran a otros sentidos, pero sobre todo a creadores y receptores, productores y consumidores, y ponen en juego una serie de saberes y disposiciones que exceden en mucho a la imagen en cuestión. (p. 161)

Una imagen es una experiencia óptica que se presenta como un objeto fabricado para enviar mensajes o comunicar algo entre individuos: “La imagen constituye el componente fundamental de la visualidad como vía para acceder a formas específicas del significado: sea la conceptual o bien a través de su representación” (Tenoch, 2014, p. 98).

La imagen conducida hacia la plástica, lo conceptual y figurativo en combinación, producen varias experiencias: en torno a la plástica, a través de la imagen es posible observar cualidades visuales sin que estas remitan a otro trabajo existente; sin embargo, a través de la percepción, en la mente se crea la idea de otra cosa que posee las mismas cualidades; en lo figurativo sucede una experiencia que posee una o varias cualidades que evocan en la mente otras experiencias que poseen estas mismas cualidades, es decir, otra imagen visual existente; en otras palabras, se produce una analogía; finalmente, en lo



conceptual, con la imagen visual se generan réplicas de leyes o situaciones que han sido determinadas por la sociedad, de tal modo que el espectador percibe y actualiza su memoria visual en cuanto a los rasgos sociales asignados y establecidos.

No obstante, esta trilogía en combinación o no, activa la percepción del espectador para realizar operaciones cognitivas diferentes. Dentro del proceso creativo, el concepto de imagen visual permite potenciar y recoger la suma de los distintos elementos como las herramientas, las poéticas, que se articulan dentro del proceso creativo para dar como resultado el discurso artístico “explorando la voz propia del creador/investigador, voz que aflora en medio de las fronteras disciplinares y desde una necesidad visceral” (Vindas, 2019, p. 133).



## CAPÍTULO II

*En toda obra o manifestación artística existe en el autor o creador  
la necesidad de plasmar algo de sí.*

*Paulina Mellado, 2008.*

El presente capítulo contiene la reflexión creativa de cómo fue pensada la creación desde mi experiencia, desde mi sensibilidad y emociones personales, puestas en relación con diferentes herramientas teóricas para la construcción de una imagen visual.

### **2.1 Proceso de la práctica creativa “Rastros presentes”**

*Aparentemente, al igual que en cualquier obra de arte, las artes escénicas  
materializan una imagen derivada del proceso interno:  
la representación objetiva de una realidad subjetiva.”*

*Paulina Mellado, 2008.*



Los procedimientos que he seguido en esta práctica creativa han girado en torno al recuerdo y la recolección de memorias personales específicas, para traducir las sensaciones levantadas a partir de estos recuerdos en imágenes visuales. La misma se estructura en la descripción del tema “Buscando mis recuerdos” y el empleo de las herramientas metodológicas definidas para la práctica creativa.

**Tema: “Buscando mis recuerdos”**

Considero que abordar el tema de “la ausencia paterna” tiene gran potencial para ser explotado desde mi sensibilidad, debido a que mi cuerpo arroja información sensible al experimentar un sentimiento de soledad que se manifiesta en distintas sensaciones.

Para iniciar con el proceso creativo, procedí a buscar en mis recuerdos, información de la cual pudieran derivarse otros elementos. Los primeros días de clase tenían la dinámica de ir presentando a los compañeros el tema escogido, algunos referentes e ideas generales. Fue interesante analizar las expresiones y emociones de mis compañeros durante sus exposiciones, porque al contar sus historias, sus cuerpos cambiaban, sus voces se tornaban diferentes, se movían diferente. Ahí me di cuenta, que estar frente a mis compañeros de clase, significaba encontrarse en tu punto más vulnerable y esa vulnerabilidad hacía que el proceso fuera sincero.

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



Mientras mi mente iba dibujando los recuerdos y estos recuerdos se hacían palabra, las preguntas aludidas, realizadas por mi profesora, me conducían hacia una delimitación del tema, hacia la búsqueda de materialidades a partir de las sensaciones que se producían en mi cuerpo. Cuando pienso en *ausencia*, pienso en *vacío*; es un sentimiento de *soledad* que me hace sentir atrapada: ¿Cómo me siento? Enojada, porque es un vacío que me limita, me encierra. ¿El enojo cómo se manifiesta en el cuerpo? en dureza, mi cuerpo se tensa. ¿Hay cambios de temperatura en el cuerpo? Sí, el calor corporal aumenta y las manos están muy calientes. ¿Tienes en mente alguna textura, algún objeto? ¿Cuál o cuáles son? Pienso en lo áspero de las piedras, en los muros que me rodean, en el sonido de rocas chocando entre sí. Así empecé a generar una lluvia de ideas y posibles caminos a seguir.

El enfoque de esta investigación no tiene un fin social o psicológico, por el contrario, el objetivo es recopilar información que además de facilitarme reconocer sensaciones, me ayude a organizar palabras, frases, ideas que intuitivamente sirvan para iniciar el proceso práctico de traducción.

## **2.2 Cómo traducir mi historia**

*La labor del artista es la de un seleccionador y relacionador: escoge elementos cuya puesta en contacto, intuye, producirá sensaciones.*

*Chevallier (2011)*

### **La genética visual como metodología de traducción y construcción de la imagen visual**





Generar una lluvia de ideas con todas mis sensaciones e imágenes, me ayudó a visualizar los elementos que fueron surgiendo. Cuando me enfrenté al proceso creativo, fue difícil el inicio, porque existía mucha información y mi intención era abarcarlo todo. Con la ayuda de la partitura escénica, herramienta de creación y composición escénica, organicé los elementos, de tal forma que su combinación me permitió aclarar los posibles caminos a seguir.

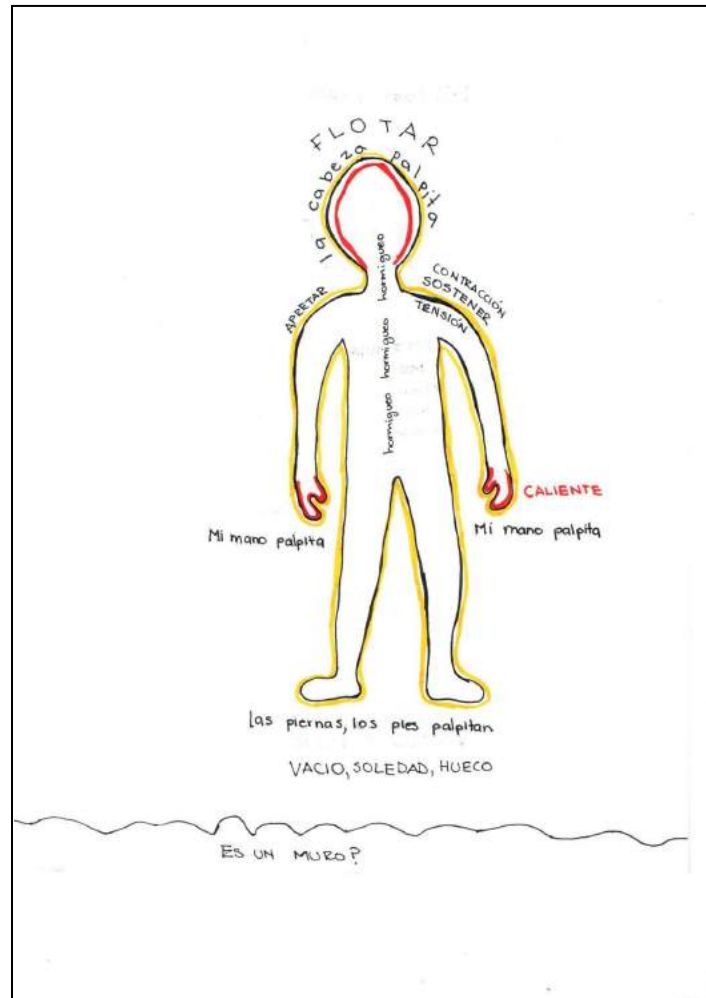


Imagen 1. Elaboración propia

A partir de esta información, iniciamos una serie de presentaciones escénicas para ir consolidando esta traducción de la sensación a la imagen visual. Para continuar con mi proceso, recurrimos a la indagación e investigación de referentes artísticos teóricos. A partir de aquí, el trabajo fue explorar, probar y errar para poder definir qué funciona y qué no funciona.

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



## I. Metáfora

Mientras me apropiaba de la información, encontré una tesis realizada por Angelo Rega, la cual me sirvió como referente para comprender el proceso que debía seguir para metaforizar elementos y traducir mis sentimientos. En la tesis titulada como “20558: los vestigios de papá”, el autor decide inmortalizar a su padre que falleció de un derrame cerebral; este trabajó por muchos años como sastre, fabricando un saco con los materiales que él dejó; escribe en toda la prenda el número 20558, número que había sido colocado en la tumba de su padre. Para este autor, la ausencia de su padre se visualiza en ese *saco*.

Este referente fabricó y dedicó un objeto a la memoria de su padre, por ello pensé: ¿Qué puedo dedicar a mi padre? ¿Tengo algo que agradecerle? Recuerdo que una de las docentes que me acompañaba en el proceso me dijo, que no debía dedicarle a mi padre resentimientos ni rencores, sino las más bellas palabras que salieran de mi corazón. A partir de esta sugerencia, inicié mi proceso de traducción a través de la herramienta de la metáfora, desarrollando una frase presente a lo largo de este capítulo: “*Quiero hacer de todo lo malo un bello jardín y bordar las más bellas palabras a mi padre*”.

## II. De la sensación al objeto

### a. Jaula

Para llegar a este objeto, me enfoqué en traducir el contenido de “todo lo malo” contenida en mi frase de inicio; las sensaciones que son un tanto incómodas y las que escogí fueron: soledad, frustración, rencor.



Entonces, empecé a cuestionarme, ¿qué significan estas palabras en mi vida? Significan: una carga, siento que me pesa la nostalgia en los hombros. Y, ¿cómo se visualiza ese peso? En una montaña de piedras o una mochila que cargo. Inmediatamente, relacioné la rigidez de mi cuerpo con la dureza de las piedras e inicié la búsqueda de una materialidad que evidenciara mi sentir y la sensación que se levantaba en mi cuerpo; encontrándome con varias materialidades como las rocas y el alambre, pensando en este tipo de metal cuya especificación permite tener cierta flexibilidad al manejarlo; sin embargo, la flexibilidad no necesariamente cumplía con la sensación de la rigidez que sentía en el cuerpo. Entonces, investigué otros tipos de materialidades que fueran menos flexibles pero que me permitieran de igual manera, ser moldeables.

Acudí a la sensación de mis manos, al presentar una temperatura más caliente que el resto de mi cuerpo y metaforicé esta sensación con el trabajo del herrero, que consiste en dar forma al metal a través del fuego y del martillo; entonces, decidí explorar con las varillas de metal. Así, llegué al hierro, pero, ¿qué hacer con el hierro? Para responder esta pregunta regresé a visualizar mi montaña de piedras y su significado; cuando pienso en esa montaña, la imagen que llega es un laberinto sin final, la tensión que genera el no poder salir me da la sensación de no poder respirar; así se traduce la idea de “todo lo malo”. La imagen del laberinto cambia por la de una coraza, porque este objeto se acerca más a la idea de encierro que me imposibilita una salida, entonces recurrí a buscar el significado de la palabra y dice: “Cubierta resistente de metal que sirve para proteger el pecho y la espalda



del guerrero”, perfecta metáfora para describir mi sentir; para trasladar este concepto a la varilla, empiezo a bocetar diferentes corazas a partir del metal.

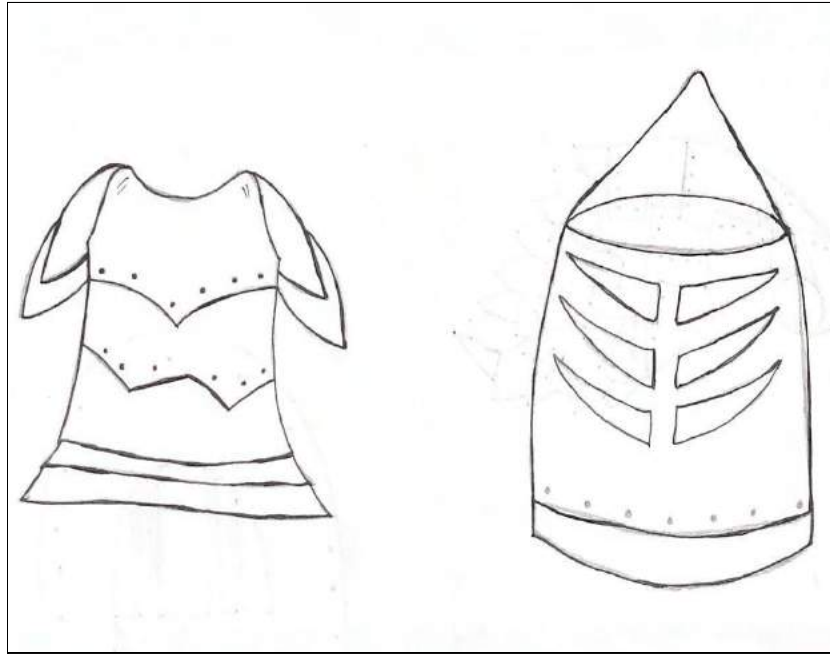


Imagen 2. Boceto de varios tipos de corazas

Elaboración propia

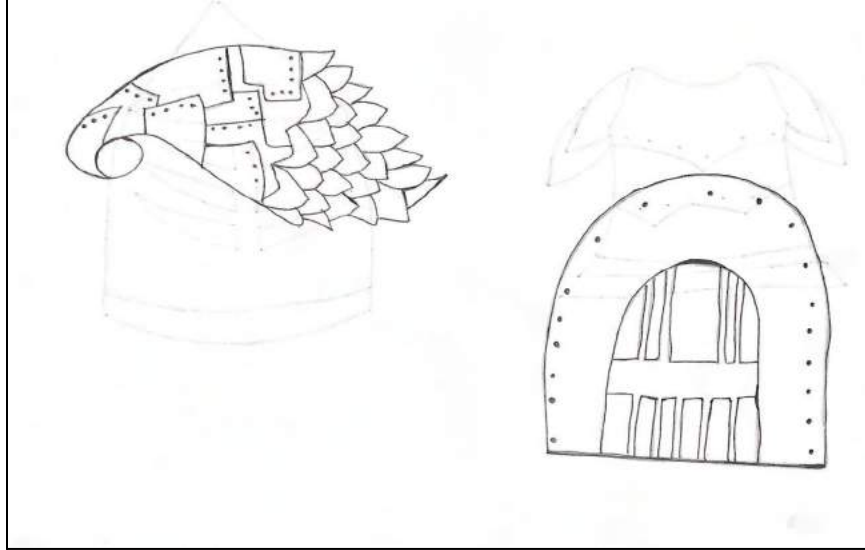


Imagen 3. Boceto de varios tipos de corazas

Elaboración propia

Continúo cuestionándome sobre las sensaciones que se levantan en mi cuerpo a partir de la experiencia de abandono; es como un cuarto cerrado que tiene hendeduras por donde entran pequeños haces de luz; pongo atención en este momento, en cómo inhalo y exhalo, y la imagen que visualizo es de una *jaula* como una alegoría a mi sensación.

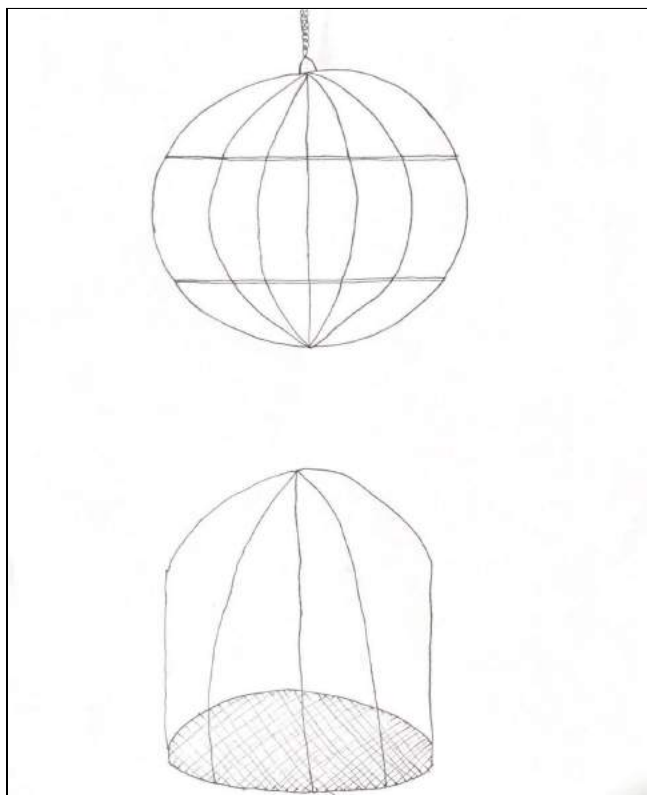
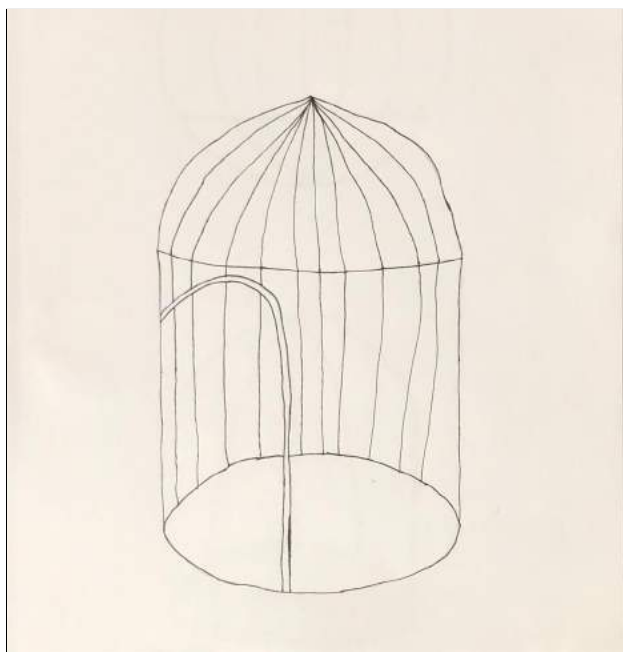


Imagen 4. Boceto de jaula

Elaboración propia



Katherine Michelle Bautista Sarmiento

Imagen 5. Boceto de jaula

Elaboración propia

**b. Hilos**

Al sentir que algo estaba truncado por esta ausencia, fui generando varias preguntas que nunca pude responder. Todo este cúmulo de información lo visualizo como enredaderas que han ido creciendo en mi interior, es como si esta planta hubiera seguido creciendo con cada duda. La sensación que genera esta imagen es la de un hueco en el estómago, similar a un túnel, que recorre por mi tráquea, laringe y faringe, hasta mi boca y es por ese camino que la nostalgia sube hasta mi garganta como la idea de una cuerda larga.

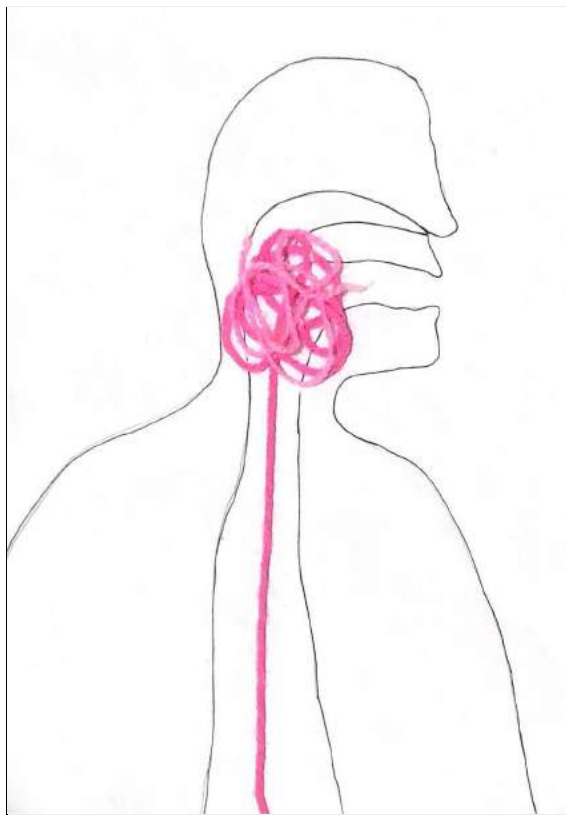


Imagen 6.





Elaboración propia

Desde este lugar empecé a pensar en el cabello como una materialidad en la que puedo traducir esta imagen (nudo-enredadera); sin embargo, su composición es frágil y los filamentos que visualizo son fuertes. En la indagación de materialidades inicié la búsqueda de un referente artístico que abordara trabajos desde la carga emocional y poética; ello me condujo a Chiharu Shiota, artista japonesa de *performance* e instalaciones artísticas, cuyas obras son reconocidas por sus extensas redes de hilos con objetos como llaves, marcos de ventanas, vestidos, zapatos, botes y maletas.

A partir de este referente, encuentro el hilo y lo analizo como una posible materialidad: ¿Qué es el hilo? ¿Cómo es la composición de este elemento? El hilo es un filamento, que, si bien es delgado y flexible, es fuerte; en consecuencia, se asemeja a mi sensación e imagen. Una hebra de hilo se compone de varias fibras y para traducir mi sensación, traigo al presente una experiencia en una de mis clases de actuación: “Cuando nos encontrábamos en la búsqueda de la organicidad corporal, mientras iba al piso e intentaba conectar el movimiento con la respiración, intentaba visualizar el recorrido del aire por mi brazo izquierdo para ser específica, y justo cuando iba al suelo, mientras estaba con los ojos cerrados, fue un hilo que en medio de la oscuridad me haló al piso. Entonces, puedo decir que mi cuerpo es una especie de hilo que tiene muchos filamentos que me acompañan en movimiento”.

Katherine Michelle Bautista Sarmiento

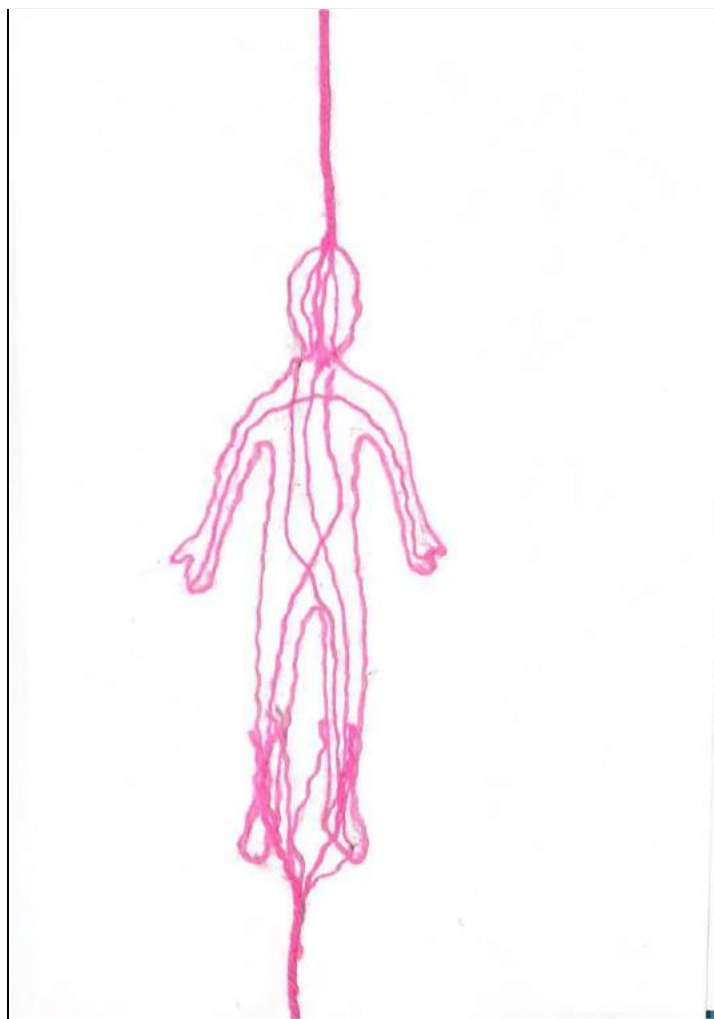


Imagen 7.

Elaboración propia

He aquí mi reflexión: Pero... ¿Qué hacer con el hilo? ¿Y si le corto en pedazos, por qué los corto? ¿Cómo se traduce? Y mientras iba en el bus, mientras tomaba una ducha o simplemente cuando comía, pensaba en qué hacer con el hilo. Al volver a pensar en mi frase inicial, “Quiero hacer de todo lo malo un bello jardín y bordar las más bellas palabras a mi padre” escojo la palabra bordar que está relacionada con el hilo y tomo el bordado

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



como tal, que se define como un trabajo artístico de relieve sobre una tela o piel realizada con aguja y diversas clases de hilo. Seleccioné palabras (bordado-hilo-tela) y busqué la definición de tela (“Tejido hecho con fibras textiles, especialmente el fabricado en un telar o máquina, que se utiliza para confeccionar ropa, hacer labores, forrar diversos objetos, etc.”).

Regreso a mi experiencia de movimiento y hago la analogía de este concepto con mi vivencia: Mi cuerpo, al contener varias fibras o hilos que se mueven con mi movimiento, van creando un tejido o simples nudos.

Con esta información planeo hacer un tejido, sin embargo, aún debo responder: ¿Qué es el tejido para mí? El tejido es el resultado de un momento muy íntimo que me autoentrego para la liberación de mi pensamiento y su fluidez por el cuerpo. Relaciono el tejido con la palabra conexión, siendo entonces, una conexión con mi interior que da rienda a las siguientes interrogantes: ¿Qué tejo? ¿Qué forma tiene mi interior?

### **c. Flores**

Cuando me dejo llevar, no solo por el significado de la frase inicial sino por el cómo esta frase levanta información sensible en mi cuerpo, son un referente de construcción de la imagen. Al pasar de un momento de angustia a uno liberador, mi piel es capaz de sentir la frescura del viento, la calidez del sol, la humedad de la tierra. Imagino que fui un campo desértico y que poco a poco fui parte de un campo floral. Es una sensación de renacer que



me permite escuchar el sonido de las aves y el olor a fresco, la dulzura se va convirtiendo en textura de seda, como los delicados pétalos de las flores.

Cuando intento visualizar mi sensación liberadora, llega a mi mente el recuerdo de una maestra de la escuela que me enseñó a tejer, era una persona tierna, delicada y muy paciente cuando trataba de explicar varias veces, el mecanismo del tejido. Tal vez por esta anécdota de mi infancia, me gusta tejer, para tranquilizar mis emociones, mi cuerpo se anima de producir algo con las propias manos, me lleno de aire y suspiro para decir con palabras: “lo logré”.

Realicé la analogía de mi recuerdo con mi sensación, para llegar al objeto, flor; por ello decido tejer flores. Las flores, en el mundo espiritual, son consideradas como puentes que conectan al ser humano con su lado más sensible y la profundidad de sus pensamientos, siento que este significado es el ideal para definir mi experiencia con el tejido. Continuando con mi proceso creativo, la docente siempre preguntaba una y otra vez, el porqué de todo; decía que nada debía darse por hecho, que todo debe pensarse; seguí preguntándome al respecto: ¿Qué tipo de flor es o son? Para escoger la forma de las flores, inicié la búsqueda de patrones a crochet y fui probando varios modelos.



Imagen 8. Flores  
Elaboración propia



Imagen 9. Flores  
Elaboración propia



Las vivencias, recuerdos, sensaciones, generan un proceso de traducción a partir de la noción de metáfora, de poner una cosa por otra, llegando a construirse en imágenes visuales, encontrando texturas, materialidades, objetos, con la finalidad de hacer palpable o explicar de forma clara la sensación, la emoción y el sentimiento. Cabe recalcar, que las experiencias personales explicadas dentro de esta tesis cumplen un rol de analogía con ciertos elementos de los que se derivan otros.

### **2.3 Intersticio**

En base a las preguntas: ¿Qué relaciones se pueden establecer entre las materialidades y el pensamiento? ¿Qué relaciono para que en el espacio de esos elementos se produzca el gesto de despertar sensaciones nuevas para dar un nuevo significado al espectador y produzca su propio pensamiento para conmover? ¿Qué efecto es capaz de producir la instalación en el espectador? Empecé la indagación por este concepto de la actriz norteamericana Siobhan Vivian: *“Puedes decorar la ausencia, aunque aún seguirá sintiendo lo que falta”*.

Una vez definidos los elementos a trabajar (jaula - hilos - flores), debo pensar en cómo estos se pueden relacionar para llegar a una imagen final. Parto de la palabra bordar, que significa adornar una tela o piel con bordadura que vendría a ser la labor de relieve ejecutada con diversas clases de hilo. Entonces, desde la palabra adornar pienso en complementar la imagen impetuosa que ocasiona la jaula y a partir de esto, voy explorando.



En la primera muestra, yo pensaba el intersticio desde la posibilidad de trasladar al público hacia otro espacio. Quise que el espectador llegase a sentir la libertad de la que hablo cuando me expongo a la naturaleza. Para generar esta idea de atmósfera, compré hilos de varios colores pensando en la amplia gama de tonalidades que posee un campo de flores.

Tejí flores con tallos largos en forma de enredadera; cuando en mi mente visualizo la enredadera, me produce una sensación, un choque eléctrico en el cuello; cuando pienso en esta planta, me llega la imagen de una casa o de algún lugar abandonado que con el pasar del tiempo han empezado a crecer plantas a su alrededor como sucede con las plantas trepadoras. Esta descripción es la más acertada para traducir mi sentimiento de soledad y/o ausencia.

Coloqué la enredadera alrededor de la jaula, para que tuviera un aspecto de olvido; sin embargo, la imagen final no generaba como tal otro espacio, por lo que decidí colocar una banda sonora del viento y el movimiento de los árboles. En esta muestra se logró el objetivo de transportar al espectador hacia otro lugar; lo observado no tenía nada que ver con la traducción que me movía: *Quiero hacer de todo lo malo un bello jardín y bordar las más bellas palabras a mi padre.*

A lo largo del proceso creativo, constantemente, regresaba a la frase inicial y a la sensación que levantaba en mi cuerpo, cuando me sentía perdida o cuando percibía un desvío en el camino. Los comentarios de mis compañeros y docente eran similares, al coincidir en la frialdad que generaba la imagen de la enredadera perdiendo la intención del

“renacer” metaforizada en las *flores*. Sugirieron que regresara a la traducción del elemento hilo/enredadera y pensara desde la metáfora de "conexión", ya que el desorden y los colores no funcionaban.

Este trabajo comprende dos lugares o momentos: uno que engloba *lo malo*, denominado “Desierto”, el cual ha sido metaforizado en la *jaula* y el otro momento que engloba todo *lo bello* llamado “Florecimiento”, pues aún estaba intentando descubrir cómo colocar y/o generar; por ende, en esta muestra solo se visualizaba el momento desértico como algo caótico, oscuro y místico.

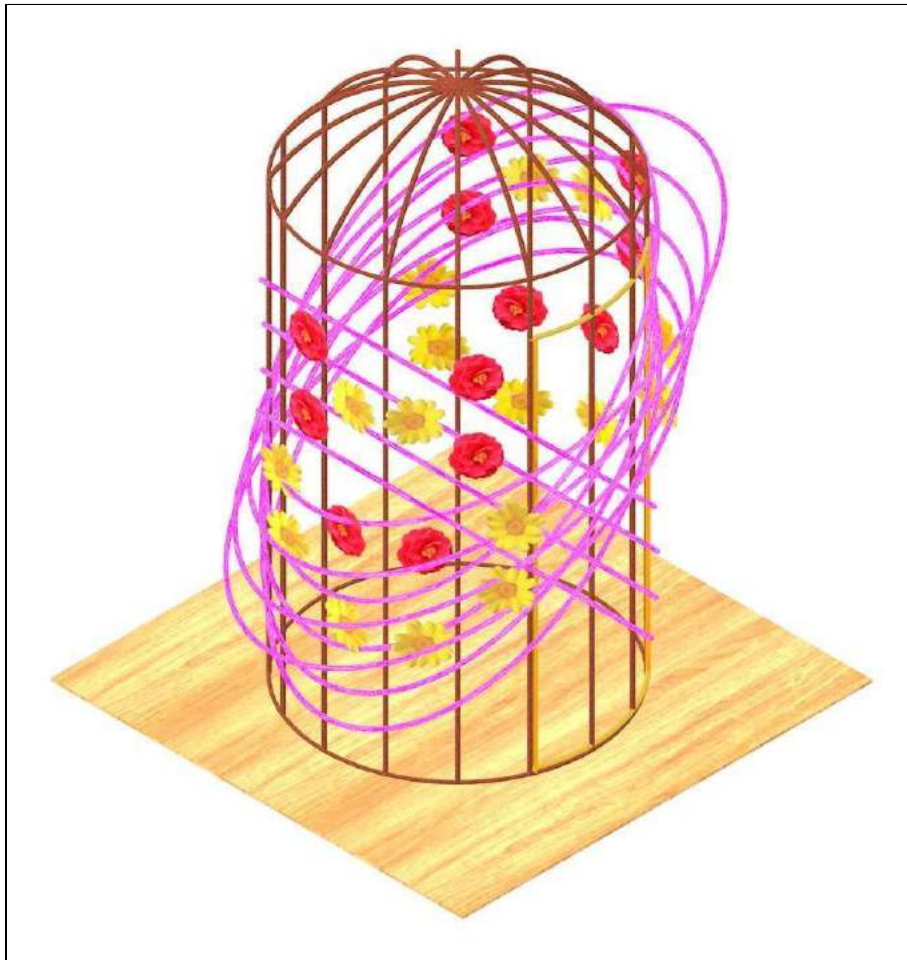






Imagen 10. Boceto de la primera muestra

Elaboración propia

A partir del resultado de la primera muestra, busqué una gama de colores que fuera armónica. A partir de la sensación que experimentaban las flores (su suavidad y textura delicada) me trasladé a la imagen del famoso “algodón de azúcar” que muchos consumimos en la infancia y de este elemento tomé el color como referencia a mi sentir: trabajé con hilos de diferentes tonalidades de rosado. Para esta muestra eliminé la enredadera y decidí trabajar en el intersticio desde la abundancia, por lo que tejí alrededor de 150 flores de diferentes tamaños.

La noción de dramaturgia tiene resonancias extremadamente vastas. En su sentido más amplio da cuenta de que todo elemento teatral elaborado en la dialéctica entre un objeto que se ofrece a la vista y una mirada que pueda captarlo instauro el orden del sentido, de la significación. La dramaturgia procede entonces de la idea de que lo que es mostrado/mirado excluye lo inmotivado, lo azaroso, lo aleatorio -aunque cada trazo de escritura no haya sido conscientemente previsto. (Piemme, 1984, p.61)

Pensando en la idea de conexión, coloqué las flores en el piso, en la periferia de la jaula. De algunas flores se desprendía un hilo que se sujetaba en la parte superior central de la jaula. En esta muestra, empezaba a manifestarse el segundo momento, pero si bien se redujo el caos, aun molestaba visualmente el desorden que causaban los hilos conectados: no terminaba de generar un intersticio en el espectador.

Katherine Michelle Bautista Sarmiento

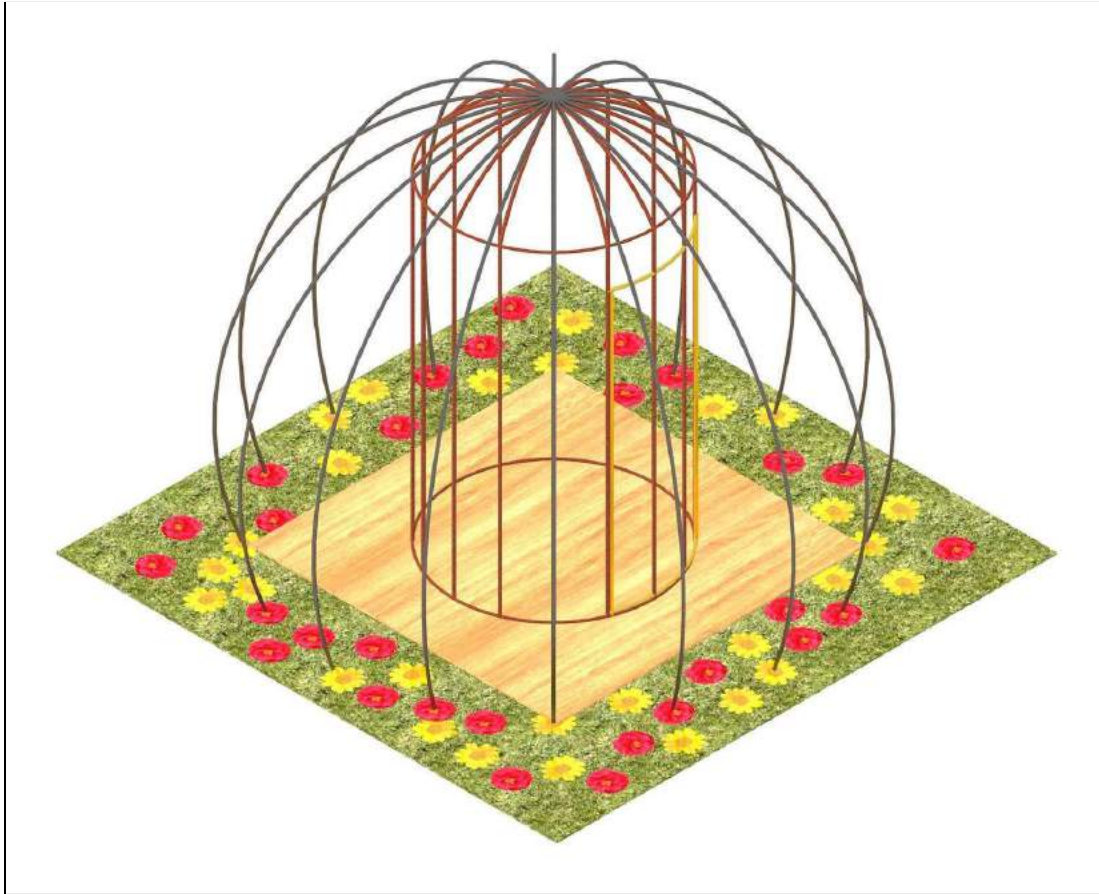


Imagen 11. Boceto de la segunda muestra

Elaboración propia

Para la tercera muestra, tomé la decisión de eliminar los hilos y así, quedarme con las flores y la tonalidad rosa. Para esta muestra, continué trabajando la abundancia, pero agregué el trabajo desde el orden, por lo que fui probando varios patrones. Primero, coloqué flores colgadas desde la parte superior e interior de la jaula, luego probé por amarrar las flores en las varillas y eliminar cualquier hilo sobrante. Ubiqué las flores, únicamente en la parte superior de la jaula, con un orden específico según las tonalidades y tamaños en cada varilla. El resultado levantado en esta prueba fue el más acertado, porque

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



se podía visualizar tanto el momento desértico como el florecimiento, derivado de la frase inicial: *Quiero hacer de todo lo malo, un bello jardín, y bordar las más bellas palabras a mi padre*; sin embargo, faltaba algo que hiciera surgir como tal, un *intersticio*. Este elemento, aún desconocido, surgió desde que empecé a organizar las ideas para la construcción de la imagen visual final, que se explica a continuación.

Intuye, que la puesta en relación tiende a ser productora de sensaciones, sin saber con certeza todavía, ni el grado ni el tipo de sensaciones en juego. Bergman (1987) citado por Chevallier (2011), reconoce la dimensión a veces frustrante de este oficio, o, al menos, la humildad que este requiere:

Observo, grabo, constato, controlo. Propongo, interpelo, doy ánimo, rechazo. Nada espontáneo en mí, nada impulsivo. Mi intuición habla rápido y claro. Estoy todo entero presente. La mirada (observar, recordar, constatar, controlar) se dirige sobre la relación potencial —sobre el potencial de la relación—; pero la acción (proponer, interpelar, animar, rechazar) se dirige sobre cada uno de los elementos que se van a poner en relación. Bergman puede modificar el gesto de un actor y su forma de decir el texto, para aumentar así la potencialidad de la relación entre tal movimiento y tal frase. La acción del artista concierne a elementos reales, mientras su mirada está dirigida hacia las relaciones potenciales sobre las cuales finalmente no tiene poder de decisión. (Chevallier, 2011, p.54)

## 2.4 Imagen visual: como se fue componiendo

La construcción de la jaula se pensó desde un formato a gran escala cuyas medidas fueron de 1,80 metros por un metro de diámetro y se colocó una puerta de acceso.

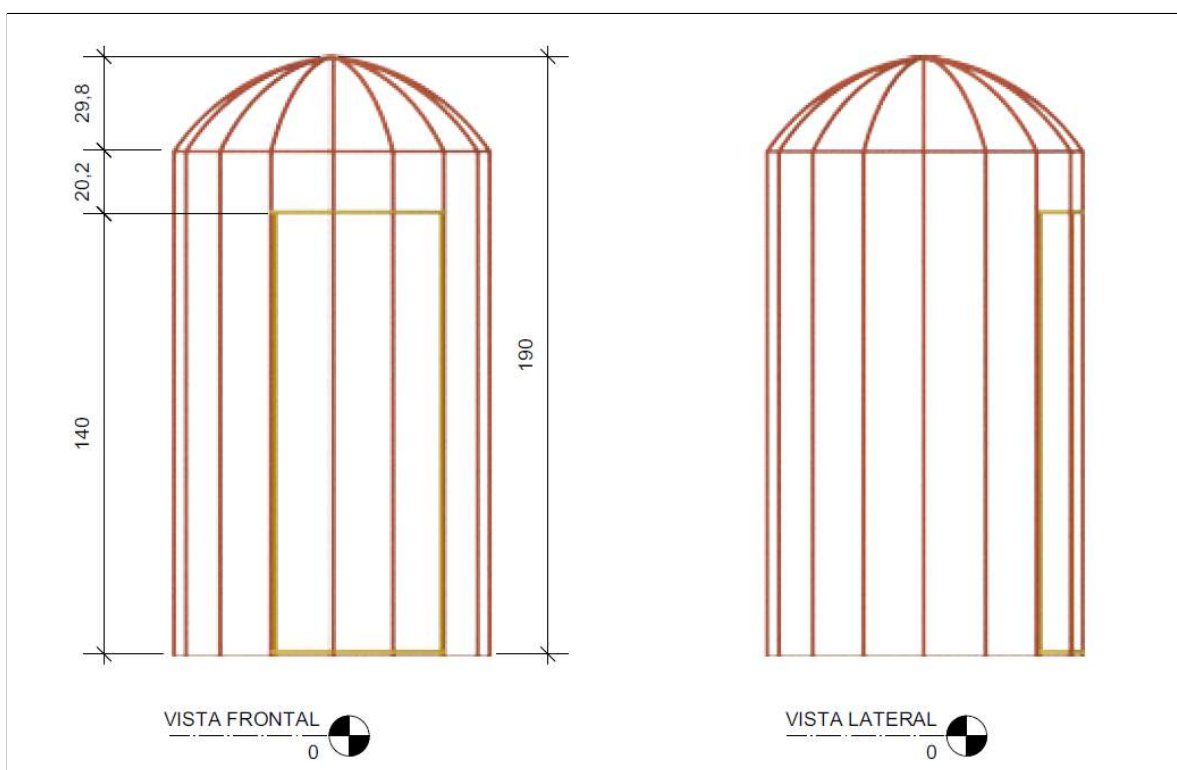


Imagen 12.

Elaboración propia

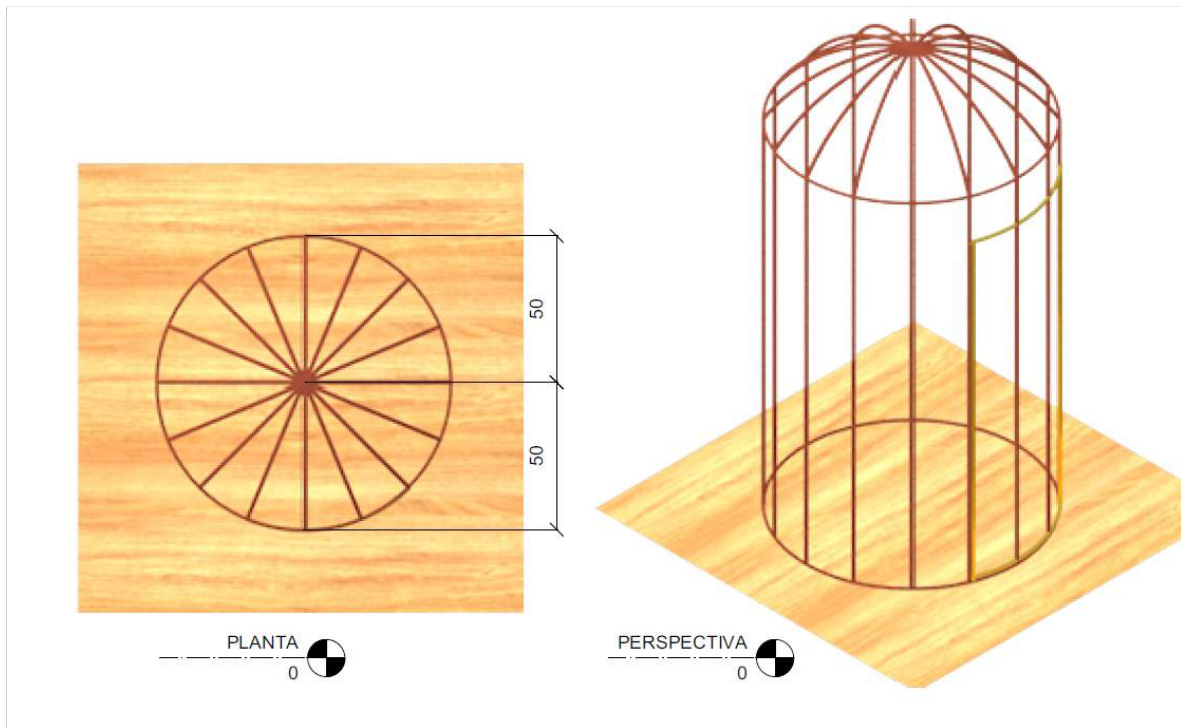


Imagen 13. Imagen final de la jaula

Elaboración propia

La imagen final es una jaula a gran escala iluminada con un cenital, que contiene en su parte superior, abundantes flores tejidas a crochet con tonalidades rosadas. En el interior de la jaula está una persona que viste una blusa con una falda de tul blanca, decorada con algunas flores en el borde inferior. La persona que está dentro, teje flores en silencio, y en el piso se encuentran varios hilos y la madeja con la cual se está tejiendo.

Pero, ¿cómo llegué a esta construcción final? Cabe recalcar, que la composición de esta imagen y la búsqueda del intersticio se hizo a la par de las diferentes muestras. En una primera búsqueda de nuevos elementos, quise tratar nuevamente con la sonoridad; probé con el sonido de mi respiración mezclado con la melodía de un piano; mi intención, al

Katherine Michelle Bautista Sarmiento



integrar el sonido, era provocar un ambiente melancólico generador de sensaciones. Personalmente sentí, como si entrase a un espacio en donde la música cumple con el objetivo de ambientar y hacer del momento ameno. Al no producir nada en el espectador, intenté probar con el olor, y fui pensando en aromas que me conectaran con la naturaleza; probé con el olor de la tierra mojada, no obstante, ocurrió lo mismo que con la sonoridad: este elemento era como un plus, un decorado.

Al sentirme bloqueada, regresé al principio, cuando explicaba mis sensaciones; releí un texto que tenía anotado en mi diario de trabajo: “Al traer los recuerdos al presente, yo puedo sentir el rencor, yo puedo sentir este sentimiento en los cambios de mi cuerpo como tensión, calor, punzadas, y a esta sensación yo la visualizo como si fuera un muro que no me deja ver que hay más allá, no sé si me protege o me limita”. En este texto repetía constantemente el “yo” en varias ocasiones y creí que era el cuerpo ese elemento faltante, la imagen de la tercera muestra necesitaba de un elemento vivo, un elemento que emanara energía, la sensación de la experiencia vivida.

Me dispuse a explorar y a trabajar con el cuerpo, porque en el cuerpo mismo es donde se estaban produciendo, donde se levantaban las diferentes sensaciones, y empecé a preguntarme: ¿Cómo debía estar este cuerpo, en quietud, en movimiento, debe decir algo? Generé movimientos pequeños, casi imperceptibles, desde la sensación de tensión.

Minutos antes de arrancar con el circuito de muestras de otro grupo, mientras esperaba con paciencia, me senté en el piso de la jaula a tejer mis flores y en ese momento, mi docente se acercó y me dijo, que mi imagen tejiendo en el piso era interesante, porque a



través de ella se podía notar una intención inocente, tierna, pero sincera. Incluí esta imagen en la jaula e integré en el momento de tejer, esta sensación de movimiento tenso y meticuloso, generando una imagen de mujer áspera.

Finalmente, continué con la exploración desde este lugar e hice pruebas, ya con espectadores que no estaban dentro de la clase; recogí sus comentarios y experiencias levantadas en su cuerpo: hablaban de experimentar desesperación y frío en el cuerpo, hablaban de estremecimiento corporal y nostalgia al recordar momentos tristes de su vida; en este momento, se hacía evidente el *intersticio* porque a través de todas estas sensaciones y sentimientos pude recordar a mi padre.

En conclusión, decidí entrar a la jaula para tejer mis flores; porque esta acción que generaba ternura y que a la vez se complementaba con las flores colocadas armoniosamente, contrarrestaba la imagen tosca de una mujer encerrada en una jaula inmensa, generando ahí, un tercer elemento de mucha emoción.



Imagen 14. Tercer momento de la imagen visual

Elaboración propia





## CONCLUSIONES

Como experiencia en la práctica creativa, a lo largo de la carrera he ido entendiendo al cuerpo como si fuera depósito de información, ya que guarda todo tipo de experiencias, las cuales se manifiestan en la presente investigación, a través de las conexiones que se generan con los objetos del mundo exterior metaforizados. La subjetividad de las sensaciones hace que, al momento de querer explicar la sensación producida, nunca se pueda dar una descripción exacta con palabras; gracias a los objetos y a través de ellos, relacionamos nuestro sentir con la forma, color, olor o sabor de los objetos; de esta manera, por medio de la imagen visual, que es el resultado de la traducción de la sensación, se puede encontrar una forma factible de explicación del sentir corporal.

Las herramientas (metáfora e intersticio) desempeñaron un papel fundamental para llegar a la creación de una imagen visual. Dentro del proceso de traducción de sensaciones, trabajar con la metáfora me permitió encontrar diferentes materialidades a través de las cuales pude perfeccionar la búsqueda de imágenes y otros objetos, permitiendo que al emplear la noción de intersticio se conjugaran las materialidades generando una lectura en el espectador.

Al haber analizado varios referentes teóricos, y sentar las bases de esta sistematización, finalmente, pude reconocirme como investigadora/creadora cuyo lenguaje



parte desde la sensibilidad para llegar a la construcción de una imagen visual. Mi proceso creativo comprende el reconocer la sensación que se levanta en mi cuerpo a partir de una experiencia para traducirla en una materialidad-objeto y finalmente, como esta materialidad- objeto se vuelve imagen visual.

Al finalizar el proceso creativo, acompañado por mis profesores, puedo afirmar que fue un espacio de aprendizaje potenciado desde el manifiesto y exteriorización de los sentidos subjetivos; considero que a través de este proceso me formé como investigadora activa y creativa permitiendo consolidar una sistematización del proceso para generar conocimiento.

En la producción de conocimiento dentro de la investigación artística, se utiliza la creatividad, la intuición e imaginación que son expresiones de la subjetividad cuya finalidad es seleccionar, solucionar y probar diferentes posibilidades a la hora de la construcción escénica. Si bien, al situar mi proceso como un trabajo muy subjetivo, no indica que está fuera de ser productor de conocimiento puesto que es mi intelecto sensible perceptible el que se traduce.

El objetivo de la cátedra de Composición y montaje fue entender y generar una traducción, en este caso, las herramientas empleadas me permitieron entender el proceso de traducir elementos en diferentes materialidades. Finalizo el proceso con certezas metodológicas para continuar investigando y creando con la finalidad de llevar estas traducciones hacia un trabajo corporal en un futuro.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Blesa, T. (2012). “Traducciones y perversiones”. Recuperado de: [www.ucm.es](http://www.ucm.es)
2. Chevallier, J. F. (2011). “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), pp. 49-83.
3. Coccia E. (2012). “La vida sensible”. *Anacronismo e irrupción*, 2(3), pp. 194-199.
4. Danesi, M. (2004). *Metáfora, pensamiento y lenguaje*. Sevilla: Editorial Kronos.
5. Dussel, I. (2010). “Pedagogía de la imagen”. Recuperado de: [www.iestrada.edu.ar](http://www.iestrada.edu.ar)
6. Grass, M. (2011). “La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC”. *The research of creative processes in the Theater School UC*.
7. Kosslyn, S. (1996). *The Resolution of the Imagery Debate*. Recuperado de: [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net)
8. Magariños de Morentin, J. (2001). “LA(S) SEMIOTICA(S) DE LA IMAGEN VISUAL”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*.
9. Mellado, P. (2008). “Por qué, Cómo y Para qué se hace lo que se hace”. *Creando Chile*.



10. Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenología de la percepción*. Recuperado de: <https://monoskop.org>
11. Sánchez, J. A. (2009). “Dosier «Scanner». Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas”. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*.
12. Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte*. Almagesto.
13. Pérez, V. (2013). “Estéticas de la apropiación y la traducción. Experiencias de investigación artística en artes escénicas y de acción”. *Efímera Revista*.
14. Piemme, J. M. (1984), *Le Souffleur inquiet, Alternatives Théâtrales*.
15. Rega, A. (s/f). “20558: los vestigios de papá”. Tesis de grado inédita. Universidad de Cuenca, Ecuador.
16. Salles, C. (2010). *Redes de Creación*. Horizonte 2006.
17. Sanches, I. V. (2008). “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total”. *Estudios de filosofía*, (38), pp. 197-219.
18. Solórzano, C. (1999). *Enciclopedia mundial del teatro contemporáneo*. Unesco.
19. Real Academia Española. (2014). Disponible en página oficial de la RAE.
20. Rosso, M., Dillon, G., Gil, M., & Di Spalatro, B. (2015). “Investigar los procesos creativos en teatro”. In X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina (La Plata, 2015).
21. Tenoch A. (2014). “La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica”. Recuperado de:

<https://esdocs.com/doc/1191317/7.-la-imagen-y-la-visualidad--una-perspectiva-semioantrop...>

22. Vieites, M. F. (2017). “Teatro y traducción/Por un giro escénico”. *TRANS*. Revista de Traductología, (21), 111-130.
23. Vindas, B. (2019). “Dramaturgia visual”. Disponible en [www.scielo.senescyt.gob.ec](http://www.scielo.senescyt.gob.ec)
24. Vivian, S. Recuperado de: [www.siobhanvivian.com](http://www.siobhanvivian.com)
25. Zamboni, Silvio. (1998). *A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados.

## ANEXO

### Imágenes del proceso de construcción de la imagen visual

Elaboración propia



-1-



-2-



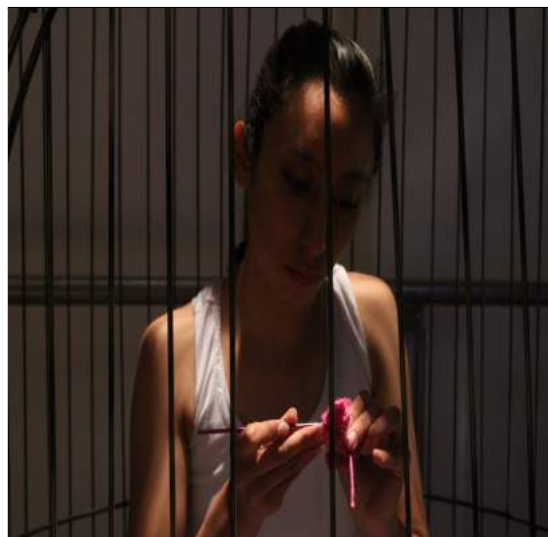
-3-



-4-



-5-



-6-



-7-