



Cuerpo y memoria: trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo

Jean Pierre Montoya Bermúdez

Proyecto de investigación para optar al título de licenciado en artes escénicas

Asesora

Angela María Chaverra Brand

Universidad de Antioquia

Facultad de artes

Licenciatura en artes escénicas

Medellín, Antioquia, Colombia

2026

Cita	(Montoya Bermúdez, J. P, 2026)
Referencia	Montoya Bermúdez, J. P. (2026). Cuerpo y memoria: trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo [Proyecto de investigación Universidad de Antioquia]. Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas.
Estilo APA 7 (2020)	



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: Héctor Iván García García.

Decano/Director: Lina María Villegas Hincapié.

Jefe departamento: Eduardo Sánchez Medina.

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

Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo a las infancias, porque es en ellas donde las voces y cada una de las palabras que comenzamos a reconocer se convierten en el primer paso para relacionarnos con el otro y habitar el mundo desde la curiosidad y el asombro.

También al silencio, que en ocasiones se convierte en nuestro mejor amigo: ese espacio íntimo que nos permite escuchar aquellos pensamientos que, poco a poco, terminan transformándose en nuestros sueños.

Y, especialmente, a Camilita, “la niña”, que hace que mis días regresen siempre a ese estado natural del ser humano, colmado de risas, juegos constantes y la capacidad infinita de maravillarse ante las pequeñas cosas.

Agradecimientos

Cada paso recorrido dentro de este proceso estuvo acompañado y sostenido por maestras y maestros que, con su conocimiento, escucha y generosidad, contribuyeron a que cada uno de esos pasos fueran más firmes. Sus orientaciones, preguntas y enseñanzas dejaron huellas significativas que hicieron posible no solo la construcción de este trabajo, sino también mi crecimiento humano y artístico.

Mi más sincero agradecimiento a Luz Dary Alzate Ochoa, Wilder Alexis Lopera Gómez, John Jairo Jaramillo Sánchez, Ángela María Chaverra Brand, Astrid Yohana Parra Ospina, Beatriz Elena Prada Charry, Isabel Cristina Cárdenas Muriel, Jhon Ferney Arboleda Zapata, Lina Paola Rúa Benjumea, Paula Andrea Valencia Buitrago, Paula Andrea Bedoya Vargas y María Clara Arenás Sanín, Julio Andrés Spinel Luna y Adriana María Upegui Velásquez, quienes, desde sus diferentes saberes y maneras de habitar la docencia, aportaron a este recorrido de investigación, creación y aprendizaje.

Tabla de contenido

Resumen	4
Abstract	5
Introducción	7
1 planteamiento del problema	10
1.1 Antecedentes.....	13
2 Justificación.....	15
2.1. Contexto.....	18
3 Objetivos	20
3.1 Objetivo general	20
3.2 Objetivos específicos	20
4 Pregunta de investigación.....	20
5 Marco teórico	21
5.1. Fenomenología del cuerpo.....	22
5.2. Pedagogías del cuerpo en las artes escénicas	22
5.3. Memoria, performance y cuerpo como archivo.....	23
5.4. Dramaturgia expandida, performance y teatro posdramático.....	23
5.5. Autoetnografía y rastreo teórico	24
6 Metodología	24
6.1. Autoetnografía	25
6.2. Rastreo teórico.....	25
6.3. Construcción del trayecto metodológico	26
7 Resultados	26
7.1. Capítulo I: la experiencia como origen: teatralidades expandidas y el surgimiento de la pregunta creativa.....	27

7.2. Capítulo II: sistematización de una experiencia: archivos personales como referente empírico del trayecto metodológico	31
7.2.1. El trayecto de las acciones experimentales	35
7.2.2. Primera experimentación: el dolor del silencio	36
7.2.3. Segunda experimentación: el tendedero de palabras	37
7.2.4. Tercera experimentación: inflamaciones del cuerpo	39
7.2.5. Materiales expresivos: mediaciones entre el cuerpo y la memoria.....	41
7.2.6. Síntesis interpretativa: el cuerpo como espacio de conocimiento	43
7.3. Capítulo III: hacia el trayecto metodológico: la construcción de una ruta para las dramaturgias del cuerpo.....	45
7.3.1. Dramaturgia y expansión de la escritura escénica	46
7.3.2. El cuerpo como territorio pedagógico.....	48
7.3.3. La memoria corporal como detonante dramático	51
7.3.4. Trayecto metodológico para las dramaturgias del cuerpo	55
7.3.4.1. Cartografías corporales	55
7.3.4.2. Escritura de acciones cotidianas.....	57
7.3.4.3. Improvisación y memoria sensorial	58
7.3.4.4. Escrituras fragmentarias	60
7.3.4.5. Bitácoras corporales	62
7.3.5. La dimensión pedagógica de las dramaturgias corporales.....	64
7.3.6. El aula como laboratorio de creación corporal	67
7.3.7. Escritura, cuerpo y autoetnografía	69
7.3.8. Posibilidades pedagógicas en contextos educativos	71
8. Conclusiones	73
9. Referencias en Apa.....	76
10. Anexos.....	78

Resumen

Esta investigación propone la construcción de un trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo a partir de los archivos personales de las personas actuantes, entendidos como el conjunto de la historia y la memoria corporal de las personas actuantes. Surge de una experiencia formativa vivida en el programa de Teatro de la Universidad de Antioquia, específicamente en el curso de Teatralidades Expandidas, donde emergen preguntas fundamentales sobre las palabras que habitan y se quedan atrapadas en el cuerpo. Desde un enfoque cualitativo y autoetnográfico, el estudio articula la experiencia subjetiva del investigador-creador con referentes teóricos del campo de la fenomenología, la pedagogía teatral y la performance, incluyendo a Merleau-Ponty, Lecoq, Grotowski, Barba, Miller y Deleuze. A partir de la sistematización de tres acciones experimentales; el dolor del silencio, el tendedero de palabras y las inflamaciones del cuerpo, se explora cómo las memorias corporales no dichas se manifiestan en tensiones, bloqueos y silencios físicos que pueden transformarse en material dramático; esta sistematización constituye el referente empírico sobre el cual se construye el trayecto metodológico propuesto. El cuerpo es comprendido aquí no como un instrumento técnico, sino como un espacio vivo donde se guardan experiencias personales, culturales y afectivas, capaz de producir escrituras escénicas orgánicas y significativas. La investigación busca aportar al campo del teatro autobiográfico y de las dramaturgias del cuerpo en el contexto latinoamericano, ofreciendo un trayecto metodológico que integre la dimensión vivencial de la persona actuante en los procesos de creación escénica contemporánea.

Palabras clave: archivos personales, personas actuantes, autoetnografía, trayecto metodológico, creación escénica, teatralidad expandida, dramaturgia del cuerpo.

Abstract

This research proposes the construction of a methodological pathway for the creation of body dramaturgies based on the personal archives of performing subjects, understood as the acting people, personal history and body memory. It emerges from a formative experience in the Theater program at Universidad de Antioquia, specifically in the course Expanded Theatricalities, where fundamental questions arose about the words that inhabit and become trapped within the body. Using a qualitative, autoethnographic approach, the study articulates the researcher-creator's subjective experience with theoretical references from phenomenology, theater pedagogy, and performance studies, including Merleau-Ponty, Lecoq, Grotowski, Barba, Miller, and Deleuze. Based on the systematization of three experimental actions, the pain of silence, the clothesline of words, and the body's inflammations, the study explores how undisclosed body memories manifest as tensions, blockages, and physical silences that can be transformed into dramaturgical material; this systematization constitutes the empirical foundation on which the proposed methodological pathway is built. The body is understood here not as a technical instrument, but as a living archive of personal, cultural, and affective experiences, capable of producing organic and meaningful scenic writing. The research aims to contribute to the field of autobiographical theater and body dramaturgies in the Latin American context, offering a methodological pathway that integrates the acting people experiential dimension into contemporary processes of scenic creation.

Keywords: personal archives, acting people, autoethnography, methodological pathway, scenic creation, expanded theatricality, body dramaturgy.

Introducción

El presente documento constituye el resultado de una investigación de enfoque cualitativo desarrollada en el programa de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia, cuyo propósito central es la construcción de un trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo a partir de los archivos personales de las personas actuantes. Esta propuesta está dirigida a personas actuantes ya formadas, ofreciéndoles la oportunidad de explorar sus propios archivos personales como punto de partida para la creación de dramaturgias del cuerpo.

Esta propuesta surge de una pregunta que, antes de ser intelectual, fue profundamente corporal: ¿cuáles son las palabras que se quedan atrapadas en el cuerpo y cómo pueden transformarse en material escénico vivo? Es importante precisar que esta pregunta inicial no constituye la pregunta de investigación, sino la pregunta creativa que dio origen al proceso de creación performática documentado en este trabajo; su función es narrar el impulso vivencial que motivó la indagación, no delimitar el problema académico que aquí se desarrolla.

En el ámbito de la creación escénica contemporánea, el archivo personal de la persona actuante ha cobrado creciente relevancia como fuente legítima de creación. No obstante, en numerosos procesos de formación teatral se observa una tensión persistente entre el dominio técnico y la expresión subjetiva del intérprete. Tradiciones pedagógicas de enorme valor, como el cuerpo neutro de Lecoq, la biomecánica de Meyerhold o las acciones físicas de Stanislavski, han aportado herramientas fundamentales al trabajo actoral; sin embargo, cuando son aplicadas de manera desvinculada de la experiencia vivida de la persona actuante, pueden producir cuerpos técnicamente hábiles, pero escénicamente desconectados de su propia verdad corporal.

De esta tensión, y no directamente de la pregunta creativa antes mencionada, se desprende el problema de investigación que orienta este trabajo, formulado en términos metodológicos: ¿cómo construir, a partir de los archivos personales de las personas actuantes, un trayecto metodológico que permita transformar su historia y corporalidad personal en dramaturgias del cuerpo? Esta pregunta no busca resolver la creación de una puesta en escena particular, sino sistematizar una

ruta metodológica replicable que personas actantes ya formadas puedan recorrer desde sus propios archivos personales.

Para responder a esta pregunta, la investigación se plantea como objetivo general proponer un trayecto metodológico que privilegie los archivos personales de las personas actantes como base para la creación de dramaturgias del cuerpo. De manera complementaria, los objetivos específicos buscan: formular un marco teórico que articule las principales perspectivas sobre las dramaturgias del cuerpo y su relación con la memoria y el archivo personal; describir una experiencia de creación escénica apoyada en los archivos personales, que sirva como referente empírico para la construcción del trayecto metodológico; identificar los componentes de la historia personal de la persona actante, pertinentes para la creación escénica, estableciendo categorías de análisis que orienten la práctica creativa; y construir el trayecto metodológico propiamente dicho, integrando los hallazgos teóricos y prácticos de los objetivos anteriores.

La investigación adopta un enfoque metodológico cualitativo que articula la autoetnografía como núcleo de indagación con un rastreo teórico riguroso. Desde la autoetnografía, definida por Ellis y Bochner (2000) como un enfoque que describe y analiza sistemáticamente la experiencia personal para comprender la experiencia cultural, se reconoce la implicación subjetiva del investigador no como un sesgo a corregir, sino como condición de posibilidad del conocimiento producido. Este enfoque se complementa con el análisis de referentes teóricos del campo de la fenomenología, la pedagogía teatral y la performance, entre los que se destacan Merleau-Ponty, Lecoq, Grotowski, Barba, Miller y Deleuze.

El documento se organiza en tres capítulos. El primero contrasta los lineamientos del curso de Teatralidades Expandidas con la experiencia vivida, mostrando cómo dicho espacio académico fundamentó tanto la pregunta creativa inicial como la posterior pregunta de investigación sobre cuerpo y memoria. El segundo desarrolla los fundamentos conceptuales y metodológicos de la investigación, incluyendo la sistematización de las tres acciones experimentales que constituyeron el referente empírico del trayecto metodológico. El tercero propone la construcción del trayecto metodológico orientado a la creación de dramaturgias del cuerpo, entendido el cuerpo como territorio de experiencia, memoria y producción dramática. En conjunto, estos capítulos

configuran una propuesta que no pretende cerrar el sentido sobre la relación entre cuerpo y archivo personal, sino abrir caminos para que las personas actuantes ya formadas puedan transitar ese vínculo desde su propia verdad encarnada, apoyándose en el trayecto metodológico aquí propuesto.

1 planteamiento del problema

¿Cómo construir un trayecto metodológico que permita a personas actuantes transformar sus archivos personales en dramaturgias del cuerpo?

En el ámbito de la creación escénica contemporánea, ha cobrado creciente relevancia el uso del archivo personal de la persona actuante como fuente legítima de creación. La memoria, el cuerpo y la vivencia individual emergen como territorios fértiles desde los cuales se pueden construir dramaturgias del cuerpo profundamente auténticas y significativas. Como señala Augusto Boal (1991), "cada uno de nosotros es un teatro. En nuestro cuerpo y en nuestra mente se representan todas las escenas de nuestra vida". No obstante, esta dimensión íntima y expresiva del proceso creativo sigue siendo, en muchos casos, subvalorada o poco explorada dentro de los marcos pedagógicos convencionales, los cuales tienden a privilegiar la repetición técnica y la neutralización del sujeto, antes que la emergencia de una voz escénica singular.

Eugenio Barba (2001) advierte que "la vida privada de un actor, su memoria física y emocional, son su primera materia prima", pero ésta rara vez es reconocida como eje estructurante del entrenamiento actoral. Esta tensión entre la exigencia técnica y la necesidad de la expresión personal constituye uno de los nudos problemáticos que esta investigación busca abordar: ¿cómo pueden convivir el rigor del entrenamiento y la apertura de la experiencia subjetiva sin que uno cancele al otro? ¿Es posible construir un trayecto metodológico que sea suficientemente riguroso para guiar un proceso creativo y, al mismo tiempo, suficientemente flexible para albergar la singularidad irreducible de cada cuerpo?

Esta investigación surge de una vivencia personal durante el semestre de Teatralidades Expandidas (5º semestre), cuando aparecieron preguntas que atravesaron el proceso artístico, la pregunta creativa que dio origen a este trabajo: ¿cuáles son las palabras que habitan en el cuerpo? ¿Cómo materializar o emitir esas palabras que habitan en el cuerpo? ¿Cómo podemos sacar esas palabras que se quedan atrapadas en el cuerpo? Esa inquietud abrió un camino hacia la comprensión del cuerpo como espacio vivo de inscripción de la memoria, donde ciertas palabras, emociones o

experiencias se somatizan y se anclan en zonas específicas, convirtiéndose en cicatrices que nos narran y nos guían. Jacques Lecoq (2003) afirma que "el cuerpo guarda rastros, huellas de todo lo que ha vivido. Es portador de memoria, de estados y emociones que pueden volver a surgir en el movimiento".

A partir de esta perspectiva, emerge una reflexión sobre algunos procesos de formación teatral en contextos latinoamericanos, donde ciertas prácticas pedagógicas han tendido a priorizar el dominio técnico y la estructuración formal del entrenamiento corporal. Tradiciones como el cuerpo neutro de Lecoq, la biomecánica de Meyerhold o las acciones físicas de Stanislavski han realizado aportes fundamentales al desarrollo del trabajo actoral y continúan siendo referentes esenciales. Sin embargo, cuando estas metodologías son aplicadas desde una lógica exclusivamente técnica o desvinculada de la experiencia subjetiva del intérprete, puede producirse una tensión entre el desarrollo de habilidades corporales y la construcción de una expresión conectada con los archivos personales de la persona actuante. Esto podría dar lugar a una persona actuante capaz de ejecutar acciones con precisión, pero con dificultades para establecer un vínculo profundo entre la técnica y su propia verdad escénica.

En ese sentido, estos cuerpos dicientes, es decir, que hablan por sí mismos, no son meros soportes técnicos; son materia viva cargada de experiencias, dolores, resistencias, deseos y recuerdos que piden ser materializados y compartidos en escena a través de dramaturgias del cuerpo. Sin embargo, a lo largo de la formación teatral se observa que muchos procesos pedagógicos ponen el énfasis en la adopción externa de una técnica, más que en el diálogo entre esa técnica y la corporalidad propia. Esto generaba una sensación de extrañamiento con el cuerpo, como si hubiera que moldearlo según parámetros ajenos, en lugar de permitir que la técnica se ajustara a los archivos personales y vivenciales de la persona actuante.

Desde esta necesidad personal y colectiva nace esta investigación: como un acto de escucha y reivindicación del cuerpo diciente, ese que no se ajusta del todo, que se resiste y se expresa, pero que también guarda la posibilidad de construir narrativas profundamente humanas. Surge la urgencia de construir un trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo que parta de ese cuerpo y esos archivos personales, no como punto de llegada, sino como principio

expresivo. Por tal motivo, se plantea investigar, estructurar y proponer un trayecto metodológico que acompañe a las personas actuantes en ese tránsito desde la memoria corporal hacia la escena, permitiéndoles no solo hablar de sí mismos, sino generar conexiones profundas con las historias y corporalidades de los demás.

1.1 Antecedentes

Esta investigación nace de una experiencia profundamente corporal y transformadora que viví durante mi formación en la carrera de Teatro en la Universidad de Antioquia. Durante mucho tiempo, me moví por el mundo en automático, desconectado de lo que sentía, como si habitara más el plano mental que el físico. Sin embargo, al encontrarme con el teatro, algo comenzó a cambiar: empecé a sentir desde otro lugar, a experimentar una sensibilidad distinta que me permitió escuchar lo que mi cuerpo venía guardando en silencio. En mi primer semestre, sentí por primera vez el dolor que había estado acumulando por años; descubrí cómo muchas de esas experiencias se habían convertido en corazas que inmovilizaban mi cuerpo, como si fuera una escultura inerte que solo miraba, pero no se permitía reflexionar ni reaccionar.

Ese fue el momento en que todo comenzó a transformarse para mí. Fue una confrontación íntima que me obligó a despertar mi ser creador, a empezar a habitarme como un cuerpo real, sensible y expresivo. Pero esa transformación no fue lineal ni simple. Con el paso del tiempo y el avance en la formación técnica, empecé a notar que, en ciertos procesos académicos, me esforzaba por alcanzar objetivos estéticos o ideales técnicos que, lejos de potenciarme, comenzaron a alejarme de mi propia verdad corporal. Sentía que forzaba a mi cuerpo a encajar en modelos externos, incluso cuando eso implicaba desconectarme de lo que realmente habitaba en mí.

Fue durante el semestre de Teatralidades Expandidas donde esta pregunta por el cuerpo se hizo ineludible. Mi eje de trabajo se centró en las "palabras que se quedan atrapadas en el cuerpo", y desde ahí todo empezó a tener un nuevo sentido. Comprendí que cada experiencia vivida, cada respiración, cada beso, cada grito, cada trauma permanece en el cuerpo como una marca, como una huella que pide ser escuchada, reconocida y, en muchos casos, transformada en acto escénico. Esa

revelación me hizo entender que, como artistas de la escena, no podemos anular nuestra historia corporal, porque es precisamente esa historia la que nos constituye y nos da potencia creativa.

Este proceso personal encuentra resonancias en múltiples investigaciones previas que han abordado la intersección entre autobiografía, cuerpo y escena. Desde el campo de la performance, artistas como Marina Abramovic han explorado el cuerpo como territorio de resistencia, duelo y memoria colectiva; desde la pedagogía teatral latinoamericana, investigadores como Patricia Ariza y Enrique Buenaventura abrieron camino hacia la comprensión del teatro como práctica política que parte de la historia de los sujetos que lo habitan. En Colombia, el teatro comunitario y el teatro del oprimido han consolidado una tradición en la que la experiencia vivida es punto de partida y no simplemente material anecdótico.

En el contexto académico colombiano, trabajos de grado y tesis de maestría en artes escénicas han comenzado a explorar la autoficción y la dramaturgia autobiográfica como herramientas pedagógicas. Sin embargo, existe todavía una brecha significativa entre las experiencias prácticas aisladas y la sistematización de un trayecto metodológico que oriente de manera integral el proceso creativo desde la corporalidad personal. Esta investigación busca aportar precisamente en esa dirección: construir una herramienta que pueda ser utilizada y adaptada por otros cuerpos, en otros contextos, sin perder de vista la singularidad de cada historia.

En este camino de comprensión, encontré puntos de relación con diversos autores. Laura Jimena Silva Lurduy (2020) propone una lectura del cuerpo del actor como un espacio político y poético donde la memoria individual y colectiva se materializa. Para ella, el cuerpo no solo representa, sino que recuerda, resiste y comunica lo indecible. Esta visión me permitió pensar mi propio cuerpo como un lugar desde el cual narrar, no desde la ficción, sino desde la verdad de lo vivido. Silva Lurduy analiza cómo los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano activan figuras de la memoria que van más allá de la representación mimética, constituyéndose como cuerpos-archivo que llevan inscrita la huella de una historia compartida.

José Octavio Castro Bedoya (2021) plantea que el cuerpo no es simplemente un ejecutor de acciones predefinidas, sino un dramaturgo en sí mismo, capaz de crear desde la experiencia sensible. Su propuesta sobre la "dramaturgia del cuerpo" resulta clave para comprender que el proceso creativo no debe ser una imposición técnica, sino una exploración viva que nace de lo que somos, de lo que sentimos, de lo que recordamos. En ese sentido, su trabajo confirma que una guía

de creación escénica debe partir del cuerpo como origen, no como destino. Castro Bedoya propone que la experimentación corporal, cuando se realiza desde la escucha interna y la conciencia del propio archivo somático, genera una dramaturgia que no necesita ser escrita de antemano, sino que emerge orgánicamente en el acto mismo de la investigación.

También resulta fundamental el aporte de Jacques Lecoq (2003), quien afirma que el cuerpo guarda huellas de todo lo que ha vivido. Esta idea valida aquello que muchos actores sienten intuitivamente: que todo lo que no ha sido nombrado, todo lo que ha sido silenciado, permanece inscrito en nuestro cuerpo, esperando una forma de expresión. La pedagogía de Lecoq, basada en la observación, la imitación y la improvisación, parte del principio de que el cuerpo es el primer lenguaje del actor, anterior a cualquier texto o técnica vocal. Desde este enfoque, el entrenamiento no consiste en superponer una forma externa al cuerpo, sino en despertar lo que ya está latente en él.

Alice Miller (2005), desde la psicología, complementa esta perspectiva al señalar que el cuerpo sabe lo que la mente olvida: no puede ignorar las carencias, las heridas, ni los vacíos. Esta afirmación ayuda a reconocer que el cuerpo no es únicamente una herramienta de trabajo escénico, sino un archivo sensible que contiene la historia del sujeto y que tiene el derecho, y la necesidad, de ser escuchado en escena. Miller desarrolla la idea de que las experiencias tempranas de silenciamiento o negación de las emociones dejan marcas físicas concretas: tensiones musculares, patrones respiratorios, posturas habituales que reflejan la manera en que el sujeto aprendió a protegerse o a adaptarse. Para el teatro, esta comprensión abre una vía de trabajo enormemente fecunda: el entrenamiento corporal puede convertirse también en un proceso de reconocimiento, escucha y eventual liberación de esas marcas.

A partir de este recorrido personal y conceptual, se comprende que esta investigación no busca simplemente teorizar sobre el cuerpo en el teatro. El propósito es construir un trayecto metodológico que ayude a otros actores y actrices a transitar un camino similar: a escuchar su cuerpo, a darle voz a lo silenciado, a convertir su historia en material creativo vivo. Porque crear desde la verdad encarnada no solo transforma la escena: también transforma a quien la habita.

2 Justificación

Esta investigación nace de una inquietud profundamente personal y artística que emergió en el semestre de Teatralidades Expandidas (2022), cuando una pregunta comenzó a resonar con fuerza en el cuerpo: ¿cuáles son las palabras que se quedan atrapadas en el cuerpo? Ese interrogante, la pregunta creativa que dio origen a este trabajo no fue solo una imagen poética: fue una revelación corporal que marcó un antes y un después en el proceso creativo. Se comprendió que el cuerpo no es un mero soporte técnico, sino un espacio vivo donde se guardan experiencias de memorias silenciadas, un pequeño cofre físico, pero con un sinfín de información emocional, un territorio sensible donde la experiencia se inscribe se somatiza y, en muchos casos, se acalla. Las palabras no dichas, los recuerdos velados, los deseos reprimidos y las heridas no nombradas se alojan en la corporalidad como cicatrices narrativas. Desde esa comprensión, el cuerpo se afirma como principio creador, como materia viva que contiene verdad y reclama forma.

La experiencia ha enseñado que el cuerpo es la fuente de toda la información vital que abre el camino hacia una mayor autonomía y autoconciencia. Alice Miller lo expresa con precisión: "El cuerpo sabe de qué carece, no puede olvidar las privaciones, el agujero está ahí y espera ser llenado" (Miller, 2005, p. 15). Ese vacío, esa ausencia, habita en el cuerpo y pide ser escuchada, transformada, convertida en forma escénica. Por eso, esta investigación propone un trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo a partir de los archivos personales de las personas actuantes, en diálogo con sus necesidades internas y no como imposición de técnicas externas.

Esta propuesta se inscribe, además, en un horizonte más amplio de discusión sobre la pertinencia política del teatro autobiográfico y la autoficción escénica. En un contexto sociopolítico como el latinoamericano, marcado por historias de violencia, desplazamiento, silenciamiento de identidades y negación de cuerpos, la escena que parte de los archivos personales adquiere una dimensión de resistencia y reparación. Crear desde la propia historia no es un gesto narcisista ni solipsista; es, por el contrario, un acto de honestidad radical que convierte lo singular en puente

hacia lo colectivo. Cuando una persona actuante lleva a escena su propia verdad corporal, invita a los espectadores a reconocerse en lo que de otro modo podría parecer ajeno.

Desde una perspectiva pedagógica, esta investigación se justifica por la necesidad de ofrecer herramientas concretas que permitan integrar la dimensión autobiográfica en los procesos de creación escénica de manera rigurosa, ética y cuidadosa. No se trata de convertir el espacio de trabajo teatral en un espacio terapéutico sin más, sino de reconocer que la transformación personal y la creación artística son procesos que pueden convivir y potenciarse mutuamente, siempre que existan condiciones de acompañamiento, contención y reflexividad. El trayecto metodológico que se propone busca proveer precisamente ese marco: un conjunto de orientaciones y preguntas que permitan a la persona actuante avanzar por sus propios archivos personales con curiosidad y sin ansiedad, convirtiéndolos en dramaturgias del cuerpo que respeten tanto su integridad como la de quienes comparten el proceso.

El trabajo actoral no parte de una neutralidad física ni emocional, sino de un cuerpo habitado por experiencias, preguntas y aprendizajes. Este enfoque contribuye a una práctica pedagógica más consciente, horizontal y orgánica, que reconoce los archivos personales del cuerpo como punto de partida creativo. Como señala Miller, "es el cuerpo el que sabe con exactitud lo que nos falta, lo que necesitamos y lo que tuvimos que soportar" (p. 17), y es precisamente desde esa certeza silenciosa desde donde se propone crear: no desde la ficción impuesta, sino desde nuestras experiencias.

Además, esta investigación aporta al campo del teatro autobiográfico y al reconocimiento del cuerpo como lenguaje, al situar al cuerpo disidente, el que no se ajusta, el que incomoda, el que duele, como principio generador de escena. En este contexto, narrarnos desde lo encarnado no es solo un gesto artístico, sino también político y poético. Es una forma de resistir las lógicas que intentan homogeneizar nuestras corporalidades, de convertir el archivo personal en dramaturgia del cuerpo, la memoria en forma, y la herida en puente escénico. La relevancia de esta propuesta reside también en su capacidad para dialogar con líneas de investigación emergentes en el campo de las artes escénicas iberoamericanas, donde la performance autobiográfica, el teatro documental y la autoficción han ganado un espacio cada vez mayor, tanto en la escena como en los ámbitos

académicos. Nuestro ser está en constante movimiento interno; solo en el diálogo honesto con ese flujo vital podemos crear una escena viva, encarnada y transformadora.

2.1. Contexto

El contexto en el que se desarrolla esta investigación es la Universidad de Antioquia, específicamente en el ámbito de la formación en artes escénicas, entorno donde emergió la experiencia personal que dio origen a este trabajo. Este entorno académico, uno de los más consolidados en la formación teatral colombiana, ofrece un espacio fértil para la reflexión crítica sobre las prácticas creativas que involucran el cuerpo y los archivos personales como herramientas escénicas. La Universidad de Antioquia alberga el programa de Licenciatura en Artes Escénicas, el cual propone una formación que articula dimensiones artísticas, pedagógicas e investigativas, favoreciendo la construcción de procesos que trascienden la adquisición de habilidades técnicas y promueven una mirada crítica sobre la creación escénica y los contextos socioculturales en los que esta se desarrolla. Dentro de este proceso formativo, espacios académicos como el curso Teatralidades Expandidas adquieren especial relevancia, ya que abren posibilidades para cuestionar los límites tradicionales de la escena y propician búsquedas donde el cuerpo, la experiencia y la memoria se convierten en materiales fundamentales para la creación. Precisamente fue en el desarrollo de este curso donde surgió la pregunta creativa que dio origen a esta investigación, al permitir una aproximación al cuerpo no solo como instrumento de representación, sino también como territorio sensible, archivo de experiencias y posibilidad de producción dramática.

Es importante precisar que esta investigación no tiene como propósito trabajar directamente con personas actantes de la Universidad de Antioquia como sujetos de estudio, ni recolectar información empírica a través de su participación. El diseño metodológico se sostiene, en cambio, en la autoetnografía y en la recopilación y el análisis de referentes teóricos, a partir de los cuales el investigador-creador construye, desde su propia experiencia personal durante la carrera, una propuesta de trayecto metodológico. La investigación busca, más bien, que dicho trayecto se convierta en un aporte y un beneficio potencial para esa comunidad académica y para las personas actantes ya formadas en general, ofreciéndoles una herramienta que puedan apropiarse y adaptar en

sus propios procesos de creación desde los archivos personales, sin que ello implique su participación directa como población investigada en este trabajo.

El proyecto se inscribe en el contexto más amplio de las artes escénicas en Medellín y Antioquia, una región que posee una importante tradición teatral y un amplio tejido de grupos y procesos artísticos que han consolidado el desarrollo de la escena local y nacional. Colectivos y espacios emblemáticos como Teatro Matacandelas, Pequeño Teatro, Teatro Popular de Medellín y diversas agrupaciones independientes han construido propuestas que trascienden la representación escénica tradicional para convertir el teatro en un lugar de reflexión estética, política y social. En este ecosistema artístico, la creación basada en los archivos personales ha encontrado múltiples formas de expresión, especialmente en procesos ligados a las memorias del conflicto armado colombiano, las violencias de género y las diversas construcciones identitarias. Desde esta perspectiva, la pregunta por el cuerpo y los archivos personales en escena adquiere una dimensión no solo artística, sino también política y pedagógica, al comprender el cuerpo como un territorio donde se inscriben experiencias individuales y colectivas que pueden transformarse en dramaturgias del cuerpo, y es en ese horizonte, más que en el trabajo directo con una población específica, donde esta investigación busca hacer su aporte.

3 Objetivos

3.1 Objetivo general

Proponer un trayecto metodológico que privilegie los archivos personales de las personas actantes como base para la creación de dramaturgias del cuerpo.

3.2 Objetivos específicos

- Reunir un marco teórico que relacione diferentes teorías sobre las dramaturgias del cuerpo.
- Presentar la sistematización de una experiencia de creación apoyada en los archivos personales, que sirva como referente empírico para la construcción del trayecto metodológico.
- Construir el trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo a partir de los archivos personales, integrando los hallazgos teóricos y prácticos de los objetivos anteriores.

4 Pregunta de investigación

¿Cómo construir un trayecto metodológico que permita a personas actantes transformar sus archivos personales en dramaturgias del cuerpo?

5 Marco teórico

El marco teórico de esta investigación se articula en torno a cinco grandes ejes conceptuales que conversan entre sí de manera interdisciplinaria:

5.1. Fenomenología del cuerpo

El fundamento filosófico central es Maurice Merleau-Ponty (Fenomenología de la percepción, 1945), quien comprende el cuerpo no como un objeto subordinado a la mente, sino como el primer lugar de relación con el mundo. Desde su perspectiva, el conocimiento es encarnado: se produce a través de la percepción corporal y no desde la razón abstracta. Este eje fundamenta la idea de que las memorias que habitan el cuerpo no son simples recuerdos, sino formas activas de conocimiento que configuran la experiencia del sujeto.

Complementa este eje Paul Connerton (How Societies Remember, 1989), quien plantea que la memoria no solo se transmite a través de documentos o narrativas históricas, sino mediante prácticas corporales: rituales, gestos y hábitos que constituyen una memoria social inscrita en el cuerpo.

5.2. Pedagogías del cuerpo en las artes escénicas

Este eje reúne los aportes de los grandes pedagogos teatrales del siglo XX y XXI:

Jacques Lecoq (El cuerpo poético, 2003) afirma que el cuerpo conserva huellas de todo lo vivido y que el trabajo actoral consiste en aprender a escuchar esos recuerdos para transformarlas en material creativo. Su pedagogía sitúa la creación antes que la interpretación y el cuerpo antes que el texto.

Jerzy Grotowski (Hacia un teatro pobre, 1975) propone al actor como investigador de sí mismo. El entrenamiento no busca añadir habilidades externas, sino desmontar capas de condicionamiento para acceder a una expresión más genuina, lo que él denomina el "acto total".

Eugenio Barba y Nicola Savarese (El arte secreto del actor, 2005) desarrollan la Antropología Teatral, comprendiendo el cuerpo del actor como un campo de energías y tensiones donde se manifiestan distintos niveles de experiencia acumulados en el cuerpo. Su noción de técnicas

cotidianas y extracotidianas resulta clave para entender la diferencia entre el cuerpo ordinario y el cuerpo escénico.

5.3. Memoria, performance y cuerpo como archivo

Diana Taylor (*The Archive and the Repertoire*, 2003) distingue entre el archivo que preserva documentos estables y el repertorio, que existe únicamente en la ejecución corporal, en el hacer. Esta distinción es central para la investigación: el cuerpo no reproduce mecánicamente una memoria, sino que la transforma cada vez que actúa. Este planteamiento también introduce la dimensión política y cultural del archivo personal en contextos latinoamericanos.

Alice Miller (*El cuerpo nunca miente*, 2005), desde la psicología, aporta la comprensión del cuerpo como portador de lo que la mente olvida: tensiones musculares, patrones respiratorios y posturas habituales que reflejan experiencias silenciadas. Su perspectiva abre una vía fecunda para el trabajo actoral al comprender el entrenamiento corporal como proceso de reconocimiento y escucha de esas marcas.

5.4. Dramaturgia expandida, performance y teatro posdramático

Hans-Thies Lehmann (*Teatro posdramático*, 1999) plantea que las prácticas escénicas contemporáneas se orientan hacia estructuras fragmentadas, no lineales y experienciales, donde el cuerpo, la imagen y la acción adquieren autonomía expresiva. Esto desplaza la comprensión de la dramaturgia: ya no es exclusivamente textual, sino que puede surgir desde el movimiento, el gesto, el ritmo y la presencia.

Richard Schechner (*Performance Theory*, 2002) amplía la noción de escena como espacio de experimentación cultural donde el cuerpo se convierte en medio de transmisión de conocimiento. Las acciones corporales no son solo representación sino prácticas que construyen y comunican sentidos.

Gilles Deleuze (1990) aporta la noción de acontecimiento: un suceso que, al ocurrir, transforma algo y abre nuevas posibilidades hacia lo que aún no ha sido, es decir, hacia lo que el mismo Deleuze llama el devenir. No se trata simplemente de un hecho que pasa y queda atrás, sino de algo que sigue produciendo efectos después de haber ocurrido. Aplicado a esta investigación, esta noción permite pensar que las experiencias inscritas en el cuerpo no permanecen fijas ni cerradas

en el pasado: continúan actuando desde dentro y pueden emerger en la exploración artística como nuevas formas de creación.

5.5. Autoetnografía y rastreo teórico

Ellis y Bochner (2000) definen la autoetnografía como enfoque de investigación y escritura que describe y analiza sistemáticamente la experiencia personal para comprender la experiencia cultural, legitimando la implicación subjetiva del investigador como condición del conocimiento. Robin Nelson (Practice as Research in the Arts, 2013) aporta la noción de conocimiento desde la práctica, una forma de saber que emerge del hacer artístico y que no puede separarse de la experiencia que lo produce.

6 Metodología

Para el desarrollo de esta investigación se propone una estrategia metodológica cualitativa orientada, en última instancia, a la construcción de un trayecto metodológico para la creación de dramaturgias del cuerpo a partir de los archivos personales. Esta estrategia articula tres momentos consecutivos, autoetnografía, rastreo teórico y construcción del trayecto, que no deben entenderse como bloques independientes, sino como una progresión: la autoetnografía provee la experiencia encarnada; el rastreo teórico la enriquece y la dota de rigor conceptual; y ambas convergen en la construcción del trayecto metodológico, que es el producto central de esta investigación.

6.1. Autoetnografía

La autoetnografía constituye el núcleo empírico de la investigación. Esta estrategia, definida por Ellis y Bochner (2000) como un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural, resulta especialmente adecuada para un proyecto que parte del cuerpo propio como territorio de indagación. Desde la autoetnografía, el investigador no se coloca fuera de su objeto de estudio, sino que reconoce su implicación subjetiva como condición de posibilidad del conocimiento.

En la práctica, esto se traduce en la elaboración de un diario corporal y de proceso, en el que se registran de manera sistemática las experiencias, sensaciones, descubrimientos e interrogantes que surgen durante las tres acciones experimentales, el dolor del silencio, el tendadero de palabras y las inflamaciones del cuerpo. Este diario incluye tanto registros escritos como anotaciones sobre el movimiento, la respiración y los estados corporales observados durante los ensayos y momentos de improvisación. La escritura autoetnográfica no busca la objetividad distante, sino la honestidad reflexiva que reconoce al sujeto que investiga como parte constitutiva del conocimiento producido. Esta sistematización constituye el referente empírico directo a partir del cual se identificarán los componentes y categorías de análisis que alimentarán el trayecto metodológico.

6.2. Rastreo teórico

El rastreo teórico no opera como un fin en sí mismo, sino como una herramienta al servicio de la construcción del trayecto: su función es contrastar, nombrar y dar sustento conceptual a lo que emerge de la experiencia autoetnográfica. Este rastreo aborda el cuerpo como eje dramático, con especial énfasis en estudios sobre memoria corporal y biografía escénica, e incluye tanto bibliografía académica como materiales de proceso, cuadernos de trabajo de artistas, registros de laboratorios y talleres, documentales sobre prácticas escénicas y publicaciones de grupos teatrales que hayan sistematizado sus propias metodologías de creación. Cada una de estas fuentes será nombrada y desglosada explícitamente dentro del cuerpo de la investigación, de manera que el lector pueda identificar con precisión qué material fue consultado y de qué modo contribuyó a la construcción del trayecto metodológico. Cada referente teórico se incorpora, así, en la medida en que permite iluminar, nombrar o problematizar un hallazgo surgido de la propia experiencia corporal, evitando que el rastreo se convierta en una revisión acumulativa desconectada del objetivo central.

6.3. Construcción del trayecto metodológico

El cruce entre la sistematización autoetnográfica y el rastreo teórico converge en la construcción del trayecto metodológico, momento en el que se identifican y organizan los componentes y categorías de análisis emergentes, tensiones, bloqueos, silencios físicos y otros hallazgos corporales, para traducirlos en una secuencia de orientaciones, preguntas y ejercicios replicables. Este trayecto no se valida mediante su aplicación con una población externa, sino que su rigor se sostiene en la coherencia interna entre lo vivido, lo sistematizado y lo teorizado. El resultado es una propuesta metodológica que otras personas actuantes ya formadas podrán apropiarse y adaptar en sus propios procesos de creación desde sus archivos personales.

7 Resultados

7.1. Capítulo I: la experiencia como origen: teatralidades expandidas y el surgimiento de la pregunta creativa

El presente capítulo tiene como propósito contrastar los lineamientos planteados en el curso Teatralidades expandidas de la Universidad de Antioquia con la experiencia vivida durante el proceso formativo y creativo, con el fin de comprender cómo dicho espacio académico permitió fundamentar la búsqueda investigativa alrededor del archivo personal. Más que una simple descripción del programa del curso, este texto propone una lectura crítica y sensible de la experiencia, entendiendo que el conocimiento en las artes escénicas no se construye únicamente desde conceptos teóricos, sino también desde las vivencias corporales, afectivas y performativas que atraviesan al estudiante-creador.

El curso, orientado por la maestra Luz Dary Alzate Ochoa, parte de una perspectiva de investigación-creación en la que el teatro deja de entenderse únicamente como representación para abrirse hacia prácticas liminales, performativas y vitalistas. Desde esta mirada, las teatralidades expandidas se convierten en un territorio donde el cuerpo ya no es solo instrumento de interpretación, sino archivo sensible, lugar de experiencia y espacio de inscripción de memorias. La búsqueda sobre cuerpo y memoria surgió precisamente en ese tránsito entre teoría y experiencia: a medida que el curso avanzaba, las preguntas sobre la presencia, la acción vital y la necesidad expresiva comenzaron a conectarse con recuerdos personales, sensaciones corporales y experiencias del pasado que aparecían durante los ejercicios creativos, de manera que el cuerpo dejó de ser únicamente una superficie técnica para convertirse en un territorio de memoria.

Antes del curso, existía una concepción del teatro asociada principalmente a la representación de un texto o de una ficción. Las teatralidades expandidas propusieron un desplazamiento hacia la presencia, la experiencia y la performatividad que transformó desde adentro esa comprensión inicial. Las actividades no estaban dirigidas únicamente a la construcción de personajes o escenas convencionales; por el contrario, se proponían ejercicios donde la experiencia cotidiana, las acciones simples y las relaciones entre cuerpo, espacio y tiempo adquirirían un valor escénico propio. Las lecturas propuestas en el curso, especialmente las relacionadas con el teatro posdramático y las prácticas performativas, aportaron herramientas para comprender que el teatro contemporáneo desplaza la centralidad del texto y privilegia la experiencia sensible. Autores como Hans-Thies

Lehmann y Erika Fischer-Lichte permitieron pensar la escena como un espacio de transformación donde el acontecimiento emerge del encuentro entre cuerpos, acciones y presencias, mientras que los planteamientos de Ileana Diéguez sobre las teatralidades liminales ayudaron a pensar las fronteras entre arte y vida. Sin embargo, la verdadera comprensión de estos conceptos no aparecía en la lectura sino en el hacer: las ideas teóricas cobraban sentido a través de la experiencia corporal, y las experiencias, a su vez, cuestionaban y ampliaban la teoría en un diálogo permanente que fue determinante para la construcción de la investigación.

Esta transformación fue fundamental para el surgimiento de la investigación sobre cuerpo y memoria, ya que permitió reconocer que las memorias no solo se narran verbalmente, sino que también se manifiestan a través de gestos, tensiones, silencios, respiraciones y movimientos. El cuerpo conserva huellas de experiencias pasadas, y dichas huellas pueden aparecer en escena incluso sin intención consciente. En este sentido, uno de los aspectos más significativos del proceso fue la comprensión del cuerpo como archivo vivo donde se guardan experiencias. Esta idea dialoga con el giro que Anna Maria Guasch identifica en el arte contemporáneo desde finales de los años sesenta, cuando la obra comienza a pensarse "en tanto que archivo", no como un contenedor pasivo de datos del pasado, sino como un dispositivo que permite construir el pasado desde las condiciones del presente. Siguiendo esa misma lógica, el cuerpo no funciona aquí como un almacenamiento estático de recuerdos, sino como un espacio en constante transformación donde las memorias se actualizan a través de la experiencia presente. Así como Guasch plantea que el archivo artístico desplaza la comprensión lineal y cronológica del pasado hacia una lógica espacial y sincrónica de organización de la memoria, el cuerpo-archivo aquí explorado no narra el pasado de manera secuencial, sino que lo hace emerger de forma fragmentada, espacial y presente: en gestos, tensiones y silencios que se activan en el momento mismo de la acción escénica. Durante las exploraciones performativas aparecieron movimientos repetitivos, tensiones físicas y forzamientos, que parecían emerger de lugares profundos de la experiencia personal, confirmando que el cuerpo no solo ejecuta acciones, sino que también testimonia historias, y que incluso el silencio corporal puede contener memoria.

Uno de los elementos más importantes en la construcción de la investigación fue la noción de pregunta sensible, que el curso planteaba como punto de partida para desplegar las necesidades expresivas del actuante hacia la creación de acciones vitalistas. Esta idea implicaba abandonar las

lógicas académicas tradicionales centradas exclusivamente en la racionalidad, e invitaba en cambio a escuchar aquello que emergía desde el cuerpo, las emociones y las experiencias personales. Durante el proceso comenzaron a aparecer preguntas relacionadas con la memoria corporal: ¿cómo habita el pasado en el cuerpo?, ¿qué recuerdos permanecen inscritos en los movimientos cotidianos?, ¿de qué manera el cuerpo reacciona frente a ciertos espacios, sonidos o acciones? Estas preguntas no surgieron desde una reflexión intelectual aislada, sino desde ejercicios performativos donde el cuerpo reaccionaba espontáneamente ante determinados estímulos. Muchas memorias, se descubrió, no son necesariamente narrativas: algunas aparecen como impulsos físicos, resistencias, temblores o emociones difíciles de nombrar que el cuerpo recuerda incluso cuando la palabra no logra expresarlas.

Los ejercicios de experimentación y exploración favorecieron el surgimiento de estas preguntas de una manera que ningún análisis teórico habría podido producir por sí solo. Las propuestas creativas partían frecuentemente de acciones cotidianas aparentemente simples, pero durante su desarrollo aparecían resonancias emocionales profundas: una caminata, una repetición gestual o una determinada postura corporal podían activar conexiones entre ciertos recuerdos olvidados, pero que seguían presentes en la memoria. Las tres acciones experimentales propuestas en el curso resultaron especialmente reveladoras en este sentido: a través de ellas se hizo evidente que el cuerpo posee una memoria afectiva que se activa mediante el contacto con determinados objetos, espacios o acciones. Ciertos ejercicios relacionados con la repetición corporal generaban estados de presencia donde emergían recuerdos aparentemente olvidados; trabajar con objetos personales permitía establecer conexiones entre el recuerdo y la acción escénica. La metodología del curso permitía que estas experiencias no fueran consideradas accidentes emocionales sino materiales legítimos de creación, lo que fue decisivo para comprender que la investigación artística puede construirse desde los archivos personales de cada uno.

Las acciones vitalistas propuestas como objetivo del curso no se reducían a la representación teatral convencional: se trataba de acciones conectadas con la experiencia real, con la vida cotidiana y con las necesidades expresivas del creador. En la experiencia vivida, estas acciones permitieron establecer una relación directa entre cuerpo y memoria, descubriendo que acciones simples como sostener un objeto, permanecer quieto o repetir un movimiento adquirirían una dimensión poética cuando eran habitadas con genuina atención. La memoria comenzó entonces a aparecer no como

contenido narrativo sino como atmósfera, ritmo, presencia y corporalidad: en lugar de contar recuerdos de manera lineal, las acciones escénicas buscaban generar estados sensibles donde la memoria pudiera ser percibida corporalmente, alejándose de una representación ilustrativa del pasado para acercarse a una experiencia performativa de él. Lo importante no era reproducir exactamente un recuerdo, sino activar las sensaciones vinculadas a él, permitiendo que la poesía escénica emergiera incluso desde lo mínimo, desde un pequeño gesto corporal capaz de contener una enorme carga afectiva y simbólica.

La perspectiva autoetnográfica resultó fundamental a lo largo de todo este proceso. Comprender que el investigador también se encuentra atravesado por las experiencias que estudia no debilitó el rigor del trabajo sino que lo enriqueció con una dimensión que ninguna observación externa podría haber aportado. La reflexión sobre cuerpo y memoria se desarrolló a través de experiencias prácticas y ejercicios performativos observados desde una perspectiva autoetnográfica, en la que cada ejercicio permitía descubrir nuevas relaciones entre movimiento, emoción y recuerdo. El proceso creativo funcionaba como una especie de excavación sensible donde aparecían memorias corporales ocultas, y el conocimiento producido desde esa excavación adquiría una legitimidad que la distancia crítica convencional nunca habría podido otorgarle. En un contexto académico donde frecuentemente se privilegia la racionalidad, el curso reivindicó la experiencia corporal como forma legítima de pensamiento, reconociendo que muchas veces la claridad surgía durante la ejecución de una acción escénica y no antes ni después de ella.

Más allá de los aprendizajes académicos y metodológicos, el curso de Teatralidades expandidas generó una transformación personal en la manera de comprender el cuerpo y la creación. La experiencia performativa permitió establecer una relación más consciente con las emociones, las memorias y la presencia corporal; el cuerpo dejó de percibirse únicamente como herramienta técnica y comenzó a asumirse como territorio sensible. Durante el proceso creativo aparecieron momentos de incomodidad, vulnerabilidad y cuestionamiento que, lejos de representar obstáculos, hicieron posible reconocer nuevas formas de relación con la propia historia. Las acciones performativas no quedaban limitadas al espacio escénico sino que modificaban la percepción cotidiana del cuerpo y del entorno, demostrando que las teatralidades expandidas constituyen un espacio donde arte y vida se entrelazaban constantemente. El proceso permitió comprender que la memoria no es algo fijo ni terminado: cada experiencia presente reconfigura el modo en que el

pasado habita el cuerpo, y la creación artística puede convertirse en una forma de escucha de esa reconfiguración permanente.

El contraste entre el programa del curso y la experiencia vivida permite comprender, en definitiva, cómo este espacio académico fundamentó la búsqueda investigativa sobre cuerpo y memoria. Los objetivos, metodologías y referentes teóricos del curso ofrecieron herramientas para pensar el teatro más allá de la representación tradicional, abriendo posibilidades hacia prácticas performativas, liminales y vitalistas. Pero fue en la experiencia corporal y creativa donde estos conceptos adquirieron verdadera profundidad, confirmando que el aprendizaje artístico ocurre en el diálogo permanente entre pensamiento y práctica, entre la teoría que ayuda a nombrar ciertas experiencias y las experiencias que cuestionan y amplían la teoría. La búsqueda investigativa no concluye con este proceso; por el contrario, se abre como un camino en permanente construcción donde el cuerpo continúa revelando memorias, preguntas y posibilidades de creación que ninguna conclusión podría cerrar definitivamente.

7.2. Capítulo II: sistematización de una experiencia: archivos personales como referente empírico del trayecto metodológico

El presente capítulo tiene como propósito sistematizar la experiencia de creación escénica desarrollada durante el semestre de Teatralidades Expandidas, apoyada en los archivos personales, con el fin de que sirva como referente empírico para la construcción del trayecto metodológico propuesto en esta investigación. El cuerpo y la memoria se abordan aquí no de manera abstracta, sino a través de la sistematización concreta de lo vivido durante ese proceso creativo, reconociendo la práctica artística como un espacio de generación de saberes sensibles, corporales y reflexivos.

Dentro de esta perspectiva, el archivo personal es el eje fundamental para comprender los procesos de creación escénica contemporánea. Tradicionalmente, en muchas prácticas teatrales el cuerpo ha sido concebido como un instrumento al servicio de la representación o como un medio técnico para ejecutar determinadas acciones dramáticas. Sin embargo, en los estudios contemporáneos sobre teatro y performance se ha producido un desplazamiento conceptual que reconoce al cuerpo como un territorio de conocimiento, experiencia y memoria.

Desde esta mirada, el cuerpo no es simplemente un vehículo expresivo, sino un espacio vivo donde se guardan experiencias, en el que se inscriben las huellas de la experiencia personal, cultural y

emocional. Cada gesto, postura o tensión corporal contiene rastros de vivencias que conforman el devenir del sujeto. En este sentido, la memoria corporal se manifiesta como una dimensión fundamental para comprender la manera en que los individuos se relacionan con el mundo y con los otros.

Esta comprensión encuentra sustento en la fenomenología del cuerpo desarrollada por Maurice Merleau-Ponty (1945), quien plantea que el cuerpo constituye el primer lugar de relación con el mundo. Para el autor, la percepción no es un proceso puramente mental, sino una experiencia encarnada que ocurre a través de la corporalidad. El cuerpo no es un objeto entre otros, sino la condición misma de posibilidad de la experiencia. De esta manera, el conocimiento emerge de la interacción entre cuerpo, percepción y entorno.

En el ámbito de la memoria, Connerton (1989) propone que las sociedades recuerdan no solo a través de documentos o narrativas históricas, sino también mediante prácticas corporales. Los rituales, los gestos cotidianos y los hábitos constituyen formas de memoria social que se transmiten a través del cuerpo. Esta perspectiva permite comprender cómo la corporalidad se convierte en un lugar donde se almacenan y reproducen experiencias individuales y colectivas.

En el campo de las artes escénicas, estas ideas han sido desarrolladas por diversos teóricos y pedagogos del teatro que han reconocido la importancia de la memoria corporal en la formación y creación de la persona actuante. Desde estas perspectivas, el cuerpo deja de entenderse únicamente como un instrumento técnico o un medio de representación y comienza a asumirse como un territorio sensible donde se inscriben experiencias, emociones, afectos y huellas de la historia personal. Esta comprensión resulta fundamental para la presente investigación, ya que permite pensar el cuerpo como un espacio vivo donde se guardan experiencias, y que a partir de ellas puede crear sentido y convertirse en fuente de material dramático. En este sentido, la búsqueda no se orienta únicamente a entrenar habilidades escénicas, sino a explorar cómo aquellas experiencias que permanecen alojadas en el cuerpo pueden ser escuchadas, reconocidas y transformadas en acciones, imágenes o escrituras escénicas.

Lecoq (2003), por ejemplo, afirma que el cuerpo conserva rastros de todo lo vivido y que el trabajo actoral consiste en aprender a escuchar esas memorias para transformarlas en material creativo. Esta idea adquiere una relevancia especial dentro de esta investigación, ya que sugiere que el proceso de creación no surge exclusivamente de un texto previo o de una construcción racional,

sino también de aquello que el cuerpo ha guardado y que se manifiesta a través del movimiento, la presencia y la experiencia sensible. De manera similar, Barba y Savarese (2005) señalan que el cuerpo del actor es un campo de energías y tensiones en el que se manifiestan múltiples capas de experiencia. Desde esta mirada, cada gesto, postura o impulso corporal puede comprenderse como una forma de memoria encarnada, una huella que posibilita la emergencia de narrativas personales. En relación con este trabajo, dichas posturas permiten fundamentar la necesidad de desarrollar trayectos metodológicos que posibiliten procesos de escritura y creación donde el cuerpo no sea únicamente ejecutor de acciones escénicas, sino también un espacio desde el cual emerjan dramaturgias construidas a partir de la experiencia vivida.

En coherencia con el planteamiento del anteproyecto *Cuerpo y memoria*, la presente investigación se desarrolla desde un enfoque autoetnográfico que permite reflexionar sobre la experiencia personal del actor-investigador como fuente de conocimiento. La autoetnografía se ha consolidado en las últimas décadas como una metodología que articula la experiencia subjetiva con el análisis cultural, permitiendo explorar la relación entre lo personal y lo colectivo (Ellis et al., 2011).

En el ámbito artístico, la autoetnografía adquiere un valor particular, ya que los procesos de creación suelen partir de archivos personales que posteriormente se transforman en material escénico. De esta manera, la práctica artística se convierte en un espacio de reflexión donde el artista investiga su propia experiencia y la conecta con problemáticas sociales y culturales más amplias.

En este marco, el proyecto “Lo no dicho” se plantea como una exploración de los archivos personales de la persona actuante, que busca identificar las palabras que habitan en el cuerpo y que, al permanecer no pronunciadas, se acumulan en forma de tensiones físicas o simbólicas. Estas palabras no dichas pueden manifestarse en bloqueos vocales, rigideces musculares o silencios persistentes que afectan la capacidad expresiva del actor.

La investigación se orienta, por tanto, a comprender cómo estas memorias corporales pueden transformarse en material creativo a través de la práctica escénica. En este proceso, el cuerpo se convierte en un espacio de investigación donde se entrelazan experiencia, emoción y acción performativa. Esta transformación no ocurre de manera automática ni lineal; requiere de un proceso sostenido de escucha, exploración y reflexión en el que el creador aprende a reconocer en su propia corporalidad los materiales con los que construirá su escritura escénica. La memoria corporal no

se convoca mediante la voluntad racional; aparece cuando el cuerpo es colocado en condiciones de apertura sensible, cuando los ejercicios generan el clima necesario para que emerja aquello que estaba depositado en los gestos, las tensiones y los ritmos del propio cuerpo. En ese sentido, la práctica escénica funciona aquí no como un espacio de representación de memorias ya conocidas, sino como un laboratorio donde las memorias se descubren, se reconocen y se transforman en el mismo acto de explorarlas.

Desde la perspectiva de la investigación-creación, este enfoque se relaciona con lo que Nelson (2013) denomina conocimiento desde la práctica, una forma de saber que emerge del hacer artístico y que se construye a partir de la reflexión sobre el propio proceso creativo. Este tipo de conocimiento no puede ser separado de la experiencia que lo produce: no existe antes del proceso ni puede ser transferido de manera abstracta, sino que se construye en el interior del hacer y adquiere sentido únicamente en relación con la experiencia específica de quien lo produce. Reconocer esta forma de conocimiento como legítima dentro del ámbito académico implica ampliar los criterios con los que se evalúa la validez epistemológica de una investigación, aceptando que el cuerpo del creador, con su historia, su sensibilidad y su manera singular de moverse y percibir, es también un instrumento de producción de saber. Esta perspectiva dialoga directamente con los planteamientos autoetnográficos que atraviesan toda la investigación, y con la comprensión del cuerpo como archivo vivo que no solo almacena experiencias, sino que las transforma cada vez que las pone en movimiento.

En consecuencia, el enfoque metodológico de este proyecto se articula a partir de tres principios fundamentales que no deben entenderse como etapas sucesivas sino como dimensiones simultáneas e interdependientes de un mismo proceso. El primero es la exploración corporal como vía de conocimiento y creación: el cuerpo no es el objeto de estudio de esta investigación sino su sujeto y su instrumento, el lugar desde donde se produce el conocimiento y desde donde emerge la escritura escénica. Explorar corporalmente no significa simplemente moverse o improvisar; significa desarrollar una atención sostenida hacia las respuestas del propio cuerpo, hacia sus resistencias y aperturas, hacia los impulsos que aparecen cuando se le ofrece tiempo, silencio y estímulos que lo convocan a recordar y a crear. El segundo principio es la reflexión autobiográfica como fuente epistemológica: la historia personal del creador, sus memorias corporales, sus experiencias afectivas y sus formas singulares de percibir el mundo no son interferencias subjetivas

que deban ser neutralizadas, sino la materia prima desde la cual se construye el conocimiento que esta investigación propone. Lo autobiográfico no se convierte aquí en confesión ni en exhibición de la intimidad; se convierte en un material que, al ser procesado a través de la práctica escénica, adquiere una dimensión poética y comunicable que trasciende lo personal. El tercer principio es la performatividad como medio de experimentación y representación del proceso interno: la acción performativa no ilustra el proceso reflexivo sino que lo constituye, lo hace visible y lo pone en tensión con la experiencia de quienes lo presencian, generando un espacio de encuentro donde el conocimiento producido desde el cuerpo puede ser compartido, interrogado y ampliado colectivamente.

Estos tres principios permiten comprender la metodología no solo como un conjunto de técnicas, sino como un proceso poético y político de reconocimiento de la corporalidad como lugar de memoria, transformación y producción de conocimiento. Poético porque trabaja desde la imagen, el gesto y la presencia, buscando formas de expresión que no se agotan en la explicación racional sino que abren resonancias en quienes las habitan y las presencian. Político porque reconocer el cuerpo como fuente de saber implica una toma de posición frente a las jerarquías epistemológicas que durante mucho tiempo han relegado la experiencia subjetiva y corporal a los márgenes del conocimiento legítimo. Afirmar que el cuerpo piensa, que recuerda y que crea, es también afirmar que las formas de conocimiento que de él emergen merecen el mismo rigor y el mismo reconocimiento que cualquier otro modo de producción intelectual, y que una investigación artística que los incorpora no está siendo menos rigurosa, sino más honesta con la naturaleza de lo que estudia.

7.2.1. El trayecto de las acciones experimentales

El desarrollo metodológico del proyecto se estructuró a partir de una serie de acciones experimentales concebidas como dispositivos de exploración performativa. Estas acciones permitieron investigar la relación entre cuerpo, memoria y palabra desde una perspectiva sensorial, simbólica y reflexiva.

A diferencia de las metodologías tradicionales de investigación, en las que el proceso suele seguir una secuencia lineal de etapas claramente definidas, la investigación–creación se caracteriza por

su naturaleza abierta y dinámica. En este tipo de procesos, la experimentación artística genera nuevas preguntas que orientan el desarrollo posterior de la investigación.

Este enfoque metodológico se relaciona con la noción de laboratorio teatral desarrollada por Grotowski (1975), quien planteaba que el trabajo del actor implica una investigación profunda sobre sí mismo. En el teatro laboratorio, el entrenamiento actoral no se limita a la adquisición de habilidades técnicas, sino que busca explorar las dimensiones más profundas de la experiencia humana.

Desde esta perspectiva, las acciones experimentales realizadas en el proyecto Lo no dicho se conciben como ejercicios de exploración corporal que permiten acceder a memorias inscritas en el cuerpo.

7.2.2. Primera experimentación: el dolor del silencio

La primera acción experimental consistió en masticar hielo, generando una sensación de bloqueo vocal y corporal. Este gesto produjo una contracción en la mandíbula y en la garganta que dificultaba la emisión de la voz, creando una experiencia física de congelamiento.

La acción se planteó como una metáfora corporal del silencio. El frío del hielo generaba la sensación de paralización que ocurre cuando ciertas palabras no pueden ser pronunciadas. En este contexto, el cuerpo se convierte en un espacio donde el silencio se materializa a través de tensiones y bloqueos.

Desde el punto de vista autoetnográfico, esta experimentación permitió identificar cómo determinadas experiencias personales se manifiestan en la corporalidad. La psicóloga Miller (2005) sostiene que el cuerpo conserva las huellas de aquello que ha sido reprimido o silenciado. Según la autora, las emociones no expresadas permanecen inscritas en el organismo y pueden manifestarse en forma de tensiones físicas o síntomas psicósomáticos.

En el campo del teatro, Barba y Savarese (2005) señalan que el cuerpo del actor está atravesado por múltiples capas de energía que se relacionan con su historia personal. Desde la antropología teatral, los autores comprenden el cuerpo no solo como una estructura física o una herramienta de ejecución escénica, sino como un territorio complejo donde confluyen impulsos, tensiones, memorias, hábitos y experiencias adquiridas a lo largo de la vida. Estas energías no son únicamente el resultado de un entrenamiento técnico, sino también de las experiencias que han marcado al

sujeto y que permanecen inscritas en el cuerpo, manifestándose en formas particulares de habitar el espacio, de relacionarse con los otros y de producir presencia escénica.

El entrenamiento actoral, por tanto, implica aprender a reconocer estas tensiones y transformarlas en material expresivo. Sin embargo, esta transformación no se reduce a un ejercicio mecánico o a la repetición de técnicas corporales; supone un proceso de escucha y reconocimiento de aquello que el cuerpo contiene y comunica más allá de la palabra. En relación con la presente investigación, esta perspectiva adquiere una relevancia significativa, ya que permite fundamentar la idea del cuerpo como un espacio vivo donde se guardan experiencias y una fuente de producción dramática. Si el cuerpo conserva huellas de la experiencia y está constituido por diversas capas de memoria y energía, entonces dichas huellas pueden convertirse en un punto de partida para la creación escénica y para el desarrollo de trayectos metodológicos que posibiliten la emergencia de escrituras corporales. Desde esta mirada, las palabras que permanecen alojadas en el cuerpo, las emociones que han sido contenidas o las experiencias que han dejado marcas en la memoria corporal dejan de entenderse como elementos ajenos al proceso creativo y comienzan a asumirse como materiales capaces de generar acciones, imágenes y dramaturgias que nacen desde la experiencia sensible del sujeto.

7.2.3. Segunda experimentación: el tendedero de palabras

La segunda experimentación consistió en extraer un hilo desde la boca y construir con él un tendedero donde se colgaban palabras no dichas. Este gesto simbolizó el proceso de sacar al exterior aquello que ha permanecido oculto en el interior del cuerpo, convirtiendo el acto mismo de extraer el hilo en una acción cargada de sentido: el hilo que sale de la boca no es simplemente un material, sino una metáfora del lenguaje que ha vivido adentro sin encontrar salida, de las palabras que el cuerpo ha guardado durante tanto tiempo que han terminado por formar parte de su propia textura interior. La acción de construir el tendedero con ese hilo implicaba entonces no solo exteriorizar algo, sino darle una forma provisional, un lugar en el espacio donde pudiera existir por un momento antes de desaparecer.

Las palabras, escritas en pequeños papeles, fueron colgadas en el hilo y humedecidas por la saliva hasta que comenzaron a borrarse progresivamente. Este proceso generó una imagen poética en la

que el lenguaje se desvanecía, evidenciando la fragilidad de la palabra y su relación con el cuerpo. La saliva, fluido íntimo y orgánico, funcionaba aquí como agente de transformación: al entrar en contacto con las palabras escritas, no las destruía violentamente, sino que las iba disolviendo con una lentitud que tenía algo de duelo, de despedida, de reconocimiento de que ciertas palabras no pueden permanecer intactas una vez que el cuerpo las ha tocado. Lo que quedaba en los papeles no era exactamente la ausencia de la palabra, sino su rastro, la huella de algo que existió y que el cuerpo, al entrar en contacto con ello, había transformado irremediablemente. Esta tensión entre la escritura y su borramiento se convirtió en el núcleo poético de la acción, sugiriendo que el lenguaje que habita en el cuerpo nunca puede salir completamente intacto, que toda exteriorización implica también una pérdida y una reconfiguración.

Desde una perspectiva performativa, esta acción se relaciona con las prácticas del arte de acción y de la performance autobiográfica, en las cuales el cuerpo del artista se convierte en un medio para explorar experiencias personales que no encuentran expresión adecuada en los formatos convencionales del lenguaje o de la representación. En estas prácticas, el cuerpo no ilustra una idea preexistente, sino que la produce en el mismo acto de realizarse, de manera que el devenir de la acción no puede ser separado de su ejecución concreta, de los materiales que la componen, del tiempo que toma y de la presencia específica del cuerpo que la habita. El tendedero de palabras pertenece a esa tradición porque su sentido no reside en lo que representa sino en lo que hace: en el gesto de sacar, de colgar, de dejar que el cuerpo intervenga sobre el lenguaje y lo transforme ante la mirada de quienes lo presencian.

Asimismo, la desaparición progresiva de las palabras puede interpretarse a la luz de las reflexiones de Derrida (1989) sobre la relación entre voz, escritura y ausencia. Para el autor, el lenguaje está atravesado por silencios y desplazamientos de sentido que revelan la imposibilidad de una presencia absoluta de la palabra: toda escritura contiene ya la marca de su propia desaparición, la huella de una ausencia que ninguna presencia puede colmar completamente. En la acción del tendedero, este planteamiento dejaba de ser una abstracción teórica para convertirse en imagen visible y sensible: las palabras que se borraban ante los ojos del espectador no desaparecían hacia la nada, sino que revelaban en su borramiento la imposibilidad de que el lenguaje capturara completamente la experiencia que pretendía nombrar. Lo que se disolvía no era solo la tinta sobre el papel, sino la ilusión de que las palabras pueden contener sin pérdida aquello que el cuerpo ha

vivido. En ese sentido, la acción convertía el planteamiento derridiano en experiencia corporal y escénica, demostrando que ciertas ideas filosóficas solo adquieren su plena resonancia cuando son habitadas desde el cuerpo.

En este contexto, el tendedero de palabras se convirtió en un dispositivo escénico que permitió observar cómo la palabra se transforma al entrar en contacto con el cuerpo y con la acción performativa. Esta transformación reveló que el lenguaje que el cuerpo guarda no es equivalente al lenguaje que circula en los intercambios cotidianos o en los textos escritos: es un lenguaje más húmedo, más frágil, más expuesto a la disolución, porque ha estado en contacto con la experiencia viva y ha sido marcado por ella. Reconocer esta diferencia fue uno de los hallazgos más significativos de la experimentación, porque abrió la pregunta sobre cuáles son las formas de expresión más honestas para aquello que el cuerpo recuerda y guarda, y confirmó que la acción performativa puede ser uno de los espacios donde esa pregunta encuentra, si no una respuesta definitiva, al menos una forma de ser formulada con toda su complejidad y su densidad.

7.2.4. Tercera experimentación: inflamaciones del cuerpo

La tercera fase del proceso consistió en trabajar con palabras encarnadas en zonas específicas del cuerpo. Cada palabra se asociaba con una parte del cuerpo donde se percibía una tensión o una sensación de dureza, estableciendo así una cartografía íntima donde el lenguaje no flotaba en el abstracto sino que tenía una localización precisa, un lugar físico donde había echado raíces y desde donde ejercía una presión silenciosa sobre la experiencia cotidiana del cuerpo.

Estas tensiones se produjeron mediante inflamaciones simbólicas que, al ser reventadas, liberaban gritos o sonidos corporales. Este gesto escénico simbolizó la ruptura de las durezas internas y la liberación de la energía contenida, proponiendo que ciertas palabras no dichas no permanecen inertes en el cuerpo, sino que se acumulan, se endurecen y generan una presión que el cuerpo termina por expresar de otras maneras cuando el lenguaje verbal no ha encontrado salida. El sonido que emergía en el momento de la ruptura no era un sonido diseñado ni ensayado; era una respuesta orgánica del cuerpo, una manifestación de aquello que había estado retenido y que encontraba en ese instante una forma de existir fuera.

Esta experimentación permitió ampliar la comprensión del cuerpo como un espacio de acontecimiento, es decir, como un territorio dinámico donde emergen experiencias, afectaciones y transformaciones que producen nuevos sentidos. Desde esta perspectiva, el cuerpo deja de concebirse únicamente como un soporte físico o un instrumento destinado a la representación escénica y comienza a entenderse como un lugar en constante construcción, atravesado por procesos sensibles que modifican la manera en que el sujeto se relaciona consigo mismo, con los otros y con el mundo. Esta idea resulta fundamental para la presente investigación, ya que desplaza la mirada de un cuerpo entendido como ejecutor de técnicas hacia un cuerpo que produce conocimiento a partir de la experiencia vivida y de las huellas que permanecen inscritas en él.

Deleuze (1990) define el acontecimiento como un proceso de transformación que altera el estado de las cosas y abre nuevas posibilidades de devenir. El acontecimiento no se refiere únicamente a un hecho extraordinario o visible, sino a aquellas situaciones, encuentros o experiencias que generan movimientos internos y producen modificaciones en las formas de sentir, pensar y actuar. Esta definición resulta especialmente pertinente para pensar las inflamaciones corporales como dispositivo escénico, porque lo que ocurría en el momento de la ruptura no era simplemente la producción de un efecto visual o sonoro, sino la apertura de un proceso interno que el cuerpo había estado sosteniendo sin que la conciencia lo hubiera reconocido completamente. El acontecimiento, en ese sentido, no era el gesto exterior sino aquello que acaecía en la relación del cuerpo consigo mismo a partir de ese gesto. Desde esta perspectiva, las experiencias corporales pueden comprenderse como acontecimientos que dejan rastros y producen desplazamientos en el sujeto, configurando nuevas maneras de percibir y habitar el cuerpo.

En relación con esta investigación, esta noción adquiere especial relevancia porque permite pensar que las experiencias que se alojan en el cuerpo, emociones, recuerdos, silencios o palabras no expresadas, no permanecen como elementos inmóviles o estáticos, sino que continúan actuando y produciendo efectos sobre la experiencia corporal presente. Las inflamaciones simbólicas de esta experimentación hacían visible precisamente esa condición activa de lo que el cuerpo guarda: no se trataba de representar el dolor o la tensión, sino de reconocer que esas tensiones tienen una vida propia dentro del cuerpo y que, cuando se les ofrece un canal de salida, emergen con una energía que sorprende incluso a quien las porta. En este sentido, la búsqueda metodológica propuesta pretende generar espacios donde dichos acontecimientos puedan emerger mediante ejercicios

corporales, exploraciones sensibles y procesos de escritura, posibilitando que esas huellas se transformen en material creativo y en dramaturgias corporales. Así, el cuerpo se convierte no solo en un lugar donde se registran experiencias, sino también en un espacio de transformación y creación continua.

Desde esta perspectiva, la liberación de las palabras retenidas puede entenderse como un acontecimiento corporal que transforma la relación de la persona actuante con su propia memoria. Lo que se liberaba en el momento de la ruptura no era únicamente un sonido o una tensión muscular; era también una manera diferente de relacionarse con aquello que había estado guardado, una posibilidad de reconocerlo, nombrarlo simbólicamente y dejarlo existir fuera del cuerpo sin que esa exteriorización implicara una pérdida, sino más bien una transformación. La memoria corporal, trabajada desde esta experimentación, dejaba de ser una carga silenciosa para convertirse en material escénico con potencia poética, confirmando que el cuerpo no solo recuerda sino que también puede, cuando se le ofrecen las condiciones adecuadas, aprender a soltar lo que ya no necesita retener.

7.2.5. Materiales expresivos: mediaciones entre el cuerpo y la memoria

Durante el proceso creativo se utilizaron diversos materiales que funcionaron como mediadores entre la experiencia corporal y la reflexión conceptual. Estos materiales no fueron empleados únicamente como elementos escenográficos, sino como símbolos activos que permitieron materializar las emociones y las memorias exploradas en la investigación. Su presencia en el proceso no respondía a una decisión decorativa ni ilustrativa; cada material fue elegido porque su textura, su peso, su maleabilidad o su fragilidad resonaba con alguna dimensión de la experiencia corporal que se estaba explorando, estableciendo entre el cuerpo y el objeto una relación de diálogo donde ambos se transformaban mutuamente.

Entre los materiales utilizados se encuentran el chicle, la piedra, la cuerda, el concreto, la fotografía, el corazón de porcelanacrón y la arcilla. Cada uno de estos elementos fue incorporado al proceso como un dispositivo simbólico que permitía traducir experiencias corporales en imágenes materiales, construyendo así un vocabulario táctil y sensorial que complementaba y en ocasiones superaba las posibilidades del lenguaje verbal. La elección de materiales cotidianos y accesibles no fue casual; respondía a la comprensión de que la memoria corporal se activa con mayor

frecuencia a través de lo familiar, de aquello que el cuerpo ya conoce y con lo que ha tenido algún tipo de relación previa, aunque esa relación no siempre haya sido consciente.

El chicle, por ejemplo, representó la elasticidad del cuerpo y su capacidad de transformación. Su textura maleable simboliza la posibilidad de cambio frente a la rigidez producida por el silencio. Trabajar con él implicaba reconocer que el cuerpo, a pesar de las durezas que acumula, conserva siempre una capacidad de estiramiento y de adaptación que ninguna tensión puede eliminar completamente. La cualidad del chicle de volver a su forma original después de ser estirado, pero también de romperse cuando la tensión supera cierto límite, ofrecía una imagen precisa de los procesos internos que la investigación estaba explorando: la resistencia del cuerpo, su flexibilidad y los momentos en que la acumulación de lo no dicho alcanza un punto de quiebre que ya no puede ser ignorado.

La piedra, en contraste, encarnó la dureza acumulada en el cuerpo. Este material funcionó como una metáfora de las palabras petrificadas que permanecen atrapadas en la corporalidad, de aquellas experiencias que con el tiempo han perdido su fluidez original y se han solidificado en tensiones crónicas, posturas defensivas o silencios que el cuerpo sostiene sin saber ya exactamente por qué. Su peso concreto en la mano durante los ejercicios performativos tenía la capacidad de convocar esa misma sensación de carga interna, haciendo que el cuerpo reconociera en el objeto algo que ya conocía desde adentro.

La cuerda roja o rosa actuó como una línea de tiempo que conectaba diferentes momentos de la memoria personal, mientras que el concreto representó el peso de las emociones acumuladas. La cuerda, con su capacidad de extenderse en el espacio y de unir puntos distantes, permitía trazar visualmente las conexiones entre experiencias que la memoria mantiene enlazadas aunque el tiempo las haya separado; su color, cálido y orgánico, añadía una dimensión afectiva que una cuerda neutra no habría podido aportar. El concreto, por su parte, introducía en el proceso una materialidad pesada e inamovible que el cuerpo debía sostener, negociar o eventualmente soltar, convirtiendo el esfuerzo físico de cargar con él en una experiencia directa de lo que significa llevar en el cuerpo emociones que no han encontrado forma de ser procesadas.

La fotografía, por su parte, permitió capturar momentos específicos del proceso performativo, convirtiéndose en un archivo visual de la transformación corporal. A diferencia de los demás

materiales, la fotografía introducía en el proceso la dimensión del tiempo detenido: mientras los otros objetos existían en la duración de la acción y se transformaban con ella, la fotografía fijaba un instante y lo volvía observable desde la distancia, ofreciendo al creador la posibilidad de verse desde afuera y de reconocer en su propio cuerpo huellas que desde adentro no siempre son visibles. Este desdoblamiento entre el cuerpo que actúa y el cuerpo que es mirado a través de la imagen funcionó como una herramienta de reflexión autoetnográfica, ampliando la capacidad de análisis del propio proceso.

El corazón de porcelanacrón, frágil y modelado a mano, condensaba en su forma la tensión entre la vulnerabilidad y la resistencia que atraviesa toda la investigación: un corazón hecho de un material que puede romperse pero que también puede endurecerse, que conserva las huellas de los dedos que lo modelaron y que porta en su superficie la historia de su propia construcción. Su presencia en el proceso escénico introducía una dimensión de cuidado y de intimidad que otros materiales no podían ofrecer, recordando que las memorias que el cuerpo guarda no son únicamente cargas o durezas, sino también formas de amor y de vínculo que merecen ser tratadas con delicadeza.

Finalmente, la arcilla simbolizó la capacidad del cuerpo para moldearse y transformarse, recordando que la corporalidad es un proceso en constante cambio. A diferencia de la piedra, que ya ha alcanzado su forma definitiva, la arcilla permanece abierta a la intervención: puede ser comprimida, estirada, vaciada o reconstruida, y cada manipulación deja en ella una huella visible. Trabajar con arcilla durante el proceso performativo era también trabajar con la idea de que el cuerpo no está terminado, que sus memorias no son monumentos fijos sino materiales vivos que pueden ser reformulados a través de la experiencia creativa.

En conjunto, estos materiales configuraron lo que puede denominarse una dramaturgia de la materia, en la cual cada elemento participó activamente en la construcción del sentido escénico. Esta dramaturgia no operaba desde la ilustración sino desde la resonancia: los materiales no explicaban las memorias, sino que las convocaban, las ampliaban y las ponían en tensión con el cuerpo que los manipulaba, generando un espacio de encuentro entre lo físico y lo simbólico donde el conocimiento emergía de la experiencia táctil y sensorial tanto como de la reflexión conceptual.

7.2.6. Síntesis interpretativa: el cuerpo como espacio de conocimiento

A lo largo del proceso, el cuerpo se reveló no solo como un medio de representación escénica, sino como un sujeto que investiga, recuerda y produce sentido. Esta distinción es fundamental: un cuerpo que representa ejecuta formas que han sido definidas desde afuera; un cuerpo que investiga genera preguntas desde adentro, se deja sorprender por sus propias respuestas y construye conocimiento en el mismo acto de explorar. Las acciones experimentales permitieron identificar cómo las palabras no pronunciadas se manifiestan en el cuerpo en forma de tensiones, bloqueos o silencios que tienen una localización precisa, una textura reconocible y una historia que el cuerpo porta sin que la conciencia siempre lo sepa. Cada experimentación reveló nuevas capas de esa relación entre lenguaje y corporalidad, confirmando que lo no dicho no es simplemente una ausencia de palabras sino una presencia activa que el cuerpo sostiene y que modifica su manera de moverse, de respirar y de relacionarse con el entorno.

Al mismo tiempo, estas acciones abrieron espacios de liberación y resignificación que transformaron la experiencia personal en material creativo. Este tránsito de lo vivido a lo poético no ocurrió de manera automática ni sin resistencia; requirió de un proceso sostenido de escucha, de exposición y de confianza en que aquello que emergía desde el cuerpo tenía valor más allá de su dimensión íntima. La liberación que se producía en cada experimentación no era simplemente emocional, aunque tuviera resonancias afectivas profundas; era también epistemológica, en el sentido de que cada vez que el cuerpo liberaba algo que había estado retenido, aparecía también una comprensión nueva sobre la naturaleza de esa retención y sobre las formas en que el lenguaje y la corporalidad se construyen y se limitan mutuamente. Lo personal se convertía así en material dramático no porque fuera expuesto sino porque era transformado, procesado a través de la acción escénica hasta adquirir una dimensión que podía resonar más allá de la historia individual de quien lo portaba.

En este sentido, la práctica escénica se configura como un proceso de reflexión y transformación en el que el arte funciona como un dispositivo de conocimiento sensible. Un dispositivo que no produce certezas sino preguntas, que no cierra el sentido, sino que lo multiplica, que no resuelve la experiencia, sino que la pone en movimiento y la hace disponible para ser habitada de maneras nuevas. Lo no dicho, como proyecto de investigación-creación, no concluye con una respuesta sobre qué son las palabras retenidas en el cuerpo ni sobre cómo liberarlas definitivamente;

concluye, más honestamente, con la comprensión de que el cuerpo es un territorio inagotable de memorias, tensiones y posibilidades expresivas, y que la práctica artística es uno de los espacios más precisos y honestos que existen para habitar esa inagotabilidad sin pretender reducirla.

7.3. Capítulo III: hacia el trayecto metodológico: la construcción de una ruta para las dramaturgias del cuerpo

El presente capítulo construye el trayecto metodológico que da cierre a esta investigación, que partió de la integración del marco teórico sobre las dramaturgias del cuerpo, la memoria y el archivo personal, y de la sistematización de una experiencia concreta de creación escénica que funcionó como referente empírico. Ese doble recorrido, teórico y empírico, era necesario para que el trayecto metodológico que aquí se propone no surgiera de una reflexión abstracta, sino de la relación directa entre lo pensado y lo vivido.

La investigación parte de la comprensión de que las dramaturgias contemporáneas han ampliado sus formas tradicionales de escritura. La dramaturgia ya no depende exclusivamente del texto verbal o de la estructura narrativa clásica, sino que puede surgir desde acciones, imágenes, impulsos físicos, gestos, ritmos, espacialidades y experiencias corporales. En este contexto, el cuerpo se transforma en un espacio de producción de sentido.

Este trayecto metodológico no se propone como una herramienta pedagógica, sino como un espacio para la creación de dramaturgias del cuerpo: un conjunto de orientaciones que favorecen procesos de exploración corporal y escritura sensible dentro de las prácticas escénicas. Más que una metodología cerrada o definitiva, el capítulo abre posibilidades de experimentación donde la experiencia corporal se convierte en detonante de creación para la dramaturgia del cuerpo.

Asimismo, la propuesta reconoce la importancia de la autoetnografía como enfoque investigativo, ya que las reflexiones metodológicas surgen del análisis de experiencias vividas en procesos de

formación teatral y exploración performativa. En este sentido, la práctica pedagógica no aparece desligada de la experiencia subjetiva, sino profundamente atravesada por ella.

7.3.1. Dramaturgia y expansión de la escritura escénica

Las transformaciones del teatro contemporáneo han provocado una ampliación profunda del concepto de dramaturgia. Tradicionalmente, la dramaturgia se asociaba principalmente a la escritura textual y a la organización narrativa de la escena. Sin embargo, las prácticas contemporáneas han desplazado esta mirada para reconocer que la escena también puede escribirse desde el cuerpo, la imagen, el sonido, el espacio y la acción performativa.

Richard Schechner plantea que las prácticas performativas desbordan las estructuras teatrales tradicionales y permiten comprender el acontecimiento escénico como experiencia viva. Desde esta perspectiva, la dramaturgia ya no se limita a la construcción de diálogos o conflictos dramáticos, sino que emerge de relaciones sensibles entre cuerpos, acciones y presencias.

Del mismo modo, las reflexiones de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático permiten comprender las transformaciones que han surgido en las dramaturgias contemporáneas y las nuevas formas de construcción escénica que desplazan la centralidad del texto dramático tradicional. Lehmann (1999) plantea que muchas prácticas escénicas contemporáneas se orientan hacia estructuras fragmentadas, no lineales y experienciales, donde diversos lenguajes, como el cuerpo, la imagen, el sonido y la acción, adquieren una autonomía expresiva dentro de la escena. Desde esta perspectiva, la dramaturgia deja de entenderse exclusivamente como una organización narrativa basada en la palabra escrita y comienza a asumirse como una construcción múltiple de relaciones y experiencias sensibles.

En relación con la presente investigación, esta mirada resulta significativa porque permite reconocer que el cuerpo puede constituirse como un lenguaje dramático autónomo y como un espacio generador de sentido. Esto implica que las experiencias, memorias y huellas corporales pueden trascender su condición de vivencias personales para convertirse en materiales de creación escénica. De esta manera, las palabras que habitan el cuerpo, los silencios, las tensiones y las experiencias que permanecen inscritas en el archivo personal pueden emerger como elementos capaces de construir dramaturgias que no dependen únicamente de una narrativa textual, sino que se configuran desde la experiencia sensible y la presencia del cuerpo en escena.

La escritura corporal surge entonces como una posibilidad de creación donde el movimiento, la respiración, las tensiones físicas y las acciones cotidianas producen sentido escénico. No se trata de una metáfora ni de un recurso auxiliar: se trata de reconocer que el cuerpo en escena articula signos, construye relatos y genera significados con la misma legitimidad que la palabra escrita. La acción de respirar en un ritmo particular, de sostener el peso en una postura específica o de moverse con una intención precisa constituye ya un acto de composición dramática. El cuerpo, en este sentido, no interpreta una escritura previa; él mismo es la escritura.

Esta transformación resulta fundamental, ya que invita a los estudiantes a comprender que escribir para la escena no significa únicamente redactar textos, sino también a tener experiencias corporales y poéticas. Implica ampliar el concepto de autoría: el intérprete no es solo ejecutor de una partitura ajena, sino también creador de una partitura propia, construida desde adentro, desde el reconocimiento de sus propios impulsos, memorias y modos de habitar el espacio. Esta expansión del concepto de escritura transforma la relación del estudiante con su proceso creativo, pues lo convierte en sujeto activo de una dramaturgia que nace directamente de su experiencia encarnada. En muchos procesos de formación teatral persiste una separación entre cuerpo y escritura. Frecuentemente, la escritura es entendida como actividad intelectual, racional, estructurada y diferida, y el cuerpo como herramienta expresiva subordinada a un texto que la antecede y la gobierna. Esta jerarquía, heredada de una larga tradición logocéntrica en las artes escénicas, ha llevado a que los procesos de creación teatral se organicen a partir de un texto dramático previo al cual el cuerpo debe adaptarse, casi siempre con el riesgo de reducirse a mero ilustrador de palabras ya escritas. Sin embargo, las dramaturgias corporales proponen romper esta división, no como negación de la escritura verbal, sino como apertura hacia otras formas igualmente válidas de construir teatralidad.

Escribe mediante el movimiento: cuando una secuencia de acciones genera ritmo, tensión y resolución dramática. Escribe mediante la repetición: cuando un gesto reiterado acumula capas de sentido y adquiere resonancia poética. Escribe mediante la presencia: cuando la forma de existir en el espacio, la atención, la disponibilidad y la escucha comunica antes que cualquier palabra. Escribe mediante la relación con el espacio: cuando el cuerpo traza geografías, establece distancias y dibuja vínculos invisibles con otros cuerpos y con el entorno. Y escribe mediante las huellas de la

experiencia: cuando lo vivido, lo recordado y lo imaginado se inscriben en el tejido muscular, en el gesto involuntario, en la forma singular e irrepetible en que cada persona ocupa el mundo.

Reconocer esto implica construir trayectos metodológicos, donde el proceso creativo permita que los estudiantes descubran sus propios lenguajes corporales, entendiendo el entrenamiento no como la adquisición de técnicas externas que corrigen o moldean el cuerpo, sino como un proceso de escucha y de indagación que permite que emerja lo que ya está allí: la singularidad de cada presencia, la particularidad de cada historia, la potencia de cada modo de crear en la escena. Enseñar desde este lugar exige del docente una disposición distinta: no transmitir formas, sino facilitar procesos; no corregir hacia un modelo, sino acompañar hacia el hallazgo.

7.3.2. El cuerpo como territorio pedagógico

Las pedagogías contemporáneas de las artes escénicas han comenzado a otorgar un lugar central al cuerpo como espacio de conocimiento. Autores como Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba han desarrollado perspectivas donde el entrenamiento corporal no se limita a la adquisición técnica, sino que se relaciona con procesos de percepción, sensibilidad y transformación. Lecoq, desde su escuela en París, concibió el cuerpo como un instrumento poético capaz de habitar imágenes y ritmos antes que personajes o textos; Grotowski, por su parte, planteó el "arte como vehículo" y el entrenamiento como una vía de autoconocimiento radical, donde la técnica no era un fin sino una condición para la presencia; mientras que Barba, a través del Teatro Laboratorio de Odin Teatret y la Antropología Teatral, exploró los principios pre-expresivos que atraviesan culturas y disciplinas escénicas diversas, sentando las bases para pensar el cuerpo de la persona actuante va más allá de cualquier tradición estética particular.

Jacques Lecoq comprendía el cuerpo como un territorio poético capaz de producir imágenes y acciones escénicas. Su pedagogía proponía ejercicios donde la observación del movimiento y de la vida cotidiana permitía desarrollar procesos de creación. Para Lecoq, el punto de partida no era la técnica en sí misma, sino la capacidad del estudiante de observar el mundo con una mirada renovada: el movimiento del agua, el peso de los objetos, la tensión de una cuerda o el ritmo de una multitud en la calle eran materiales tan válidos como cualquier partitura corporal codificada. Desde esa observación sensible, el cuerpo aprendía a resonar con lo que veía, desarrollando lo que Lecoq llamaba el "fondo poético" del intérprete, es decir, esa reserva interior de imágenes, ritmos

y sensaciones desde la cual emerge la creación. Su escuela en París no formaba actores para reproducir estilos, sino creadores capaces de encontrar en su propio cuerpo los medios para dar forma a cualquier universo dramático. En ese sentido, la pedagogía lecoqiana sitúa la creación antes que la interpretación, y el movimiento antes que el texto, reconociendo en el cuerpo una inteligencia poética que precede y supera a la palabra.

Por otro lado, Grotowski entendía el trabajo corporal como una vía de profundización sensible y de despojo de automatismos expresivos. El actor debía atravesar un proceso de escucha y descubrimiento de impulsos corporales auténticos. Para Grotowski, los hábitos gestuales y expresivos que el cuerpo acumula a lo largo de la vida constituyen una suerte de armadura que bloquea la verdadera presencia escénica; de ahí que su pedagogía no buscara añadir habilidades al intérprete, sino más bien desmontar capas de condicionamiento que impedían el acceso a una expresión más genuina. Este proceso, profundamente exigente, requería del actor una disposición de entrega total, tanto física como psíquica, en lo que Grotowski denominó el "acto total". No se trataba de representar emociones, sino de habitarlas desde el interior del cuerpo, dejando que el impulso precediera siempre a la forma. En ese sentido, su propuesta pedagógica trasciende el ámbito teatral para convertirse en una reflexión sobre la presencia humana y la capacidad del cuerpo de ser, al mismo tiempo, instrumento y sujeto del conocimiento.

Estas perspectivas resultan fundamentales para pensar una metodología de las dramaturgias corporales, ya que permiten comprender que la pedagogía del cuerpo no consiste únicamente en enseñar técnicas de movimiento, sino en generar experiencias donde el cuerpo pueda producir conocimiento y creación. Reconocer esta dimensión implica replantear el rol del docente o del pedagogo escénico: ya no como transmisor de formas corporales correctas, sino como facilitador de procesos donde el estudiante pueda explorar, interrogar y construir desde su propia corporalidad. Las metodologías que se derivan de estos planteamientos no parten de modelos fijos, sino de situaciones abiertas que invitan al cuerpo a responder, a improvisar y a descubrir. Esto supone también una transformación en la concepción del error y del logro dentro del proceso pedagógico, pues lo que importa no es la ejecución perfecta de una técnica, sino la calidad de la presencia y la autenticidad del proceso vivido. Desde esta perspectiva, el aula o el espacio de entrenamiento se convierte en un laboratorio donde el conocimiento no se transmite, sino que emerge de la experiencia compartida.

Desde esta investigación, el cuerpo es entendido como un punto de partida, porque en él convergen memoria, emoción, percepción y experiencia social. Esta convergencia hace del cuerpo un lugar complejo e irreducible, donde los aprendizajes no se almacenan de manera abstracta, sino que se inscriben como disposiciones, tensiones, ritmos y gestos que organizan la manera en que cada persona se relaciona con el mundo y con los demás. El cuerpo recuerda lo que la mente olvida: guarda la huella de experiencias tempranas, de vínculos afectivos, de contextos culturales y de formas aprendidas de moverse y relacionarse. Por eso, trabajar pedagógicamente desde el cuerpo exige una sensibilidad particular hacia esas capas de historia que cada estudiante trae consigo, muchas veces sin ser consciente de ellas. Reconocer el cuerpo como punto de partida significa, entonces, asumir que enseñar desde y para el cuerpo es siempre un acto situado, singular y éticamente comprometido con la experiencia de quien aprende.

Cada cuerpo posee archivos personales. Cada cuerpo conserva huellas. Cada cuerpo organiza el movimiento desde experiencias distintas. Esas diferencias no son obstáculos para el aprendizaje, sino precisamente su punto de partida: la diversidad de historias corporales es la materia misma con la que trabaja una pedagogía de las dramaturgias corporales. Un cuerpo que ha crecido en contextos de movimiento restringido no es un cuerpo deficiente, sino un cuerpo con una historia específica que merece ser leída, comprendida y puesta en diálogo. Del mismo modo, los cuerpos que han sido atravesados por prácticas deportivas, rituales, laborales o afectivas distintas poseen vocabularios propios que una metodología sensible debe saber escuchar antes de intervenir. La tarea pedagógica consiste, en buena medida, en crear las condiciones para que cada estudiante pueda reconocer y habitar su propia corporalidad como un recurso expresivo y creativo, en lugar de negarla o forzarla hacia formas ajenas.

Por esta razón, el trayecto metodológico para las dramaturgias corporales debe partir del reconocimiento de la singularidad corporal de cada estudiante. No se trata de imponer formas corporales ideales ni modelos expresivos homogéneos. Por el contrario, la pedagogía debe favorecer espacios donde cada participante pueda descubrir sus propias posibilidades de movimiento y creación. Esto implica diseñar propuestas que sean lo suficientemente abiertas como para albergar trayectorias diversas, sin por ello renunciar a una intencionalidad pedagógica clara. La singularidad no significa ausencia de estructura; por el contrario, requiere de un andamiaje metodológico cuidadoso que ofrezca al estudiante herramientas sin prescribir los resultados. En

ese equilibrio entre guía y apertura reside uno de los desafíos centrales de quienes enseñan desde el cuerpo: proponer sin imponer, acompañar sin dirigir, sugerir sin sustituir la experiencia del otro.

El aprendizaje corporal ocurre también desde la experiencia sensible, la repetición, la percepción y la afectividad. Este tipo de aprendizaje tiene sus propios tiempos, que no siempre coinciden con los ritmos de la comprensión intelectual; el cuerpo necesita repetir, errar, ajustar y volver a intentar en un proceso que es fundamentalmente kinestésico y relacional. La afectividad juega aquí un papel determinante, pues el cuerpo aprende con mayor profundidad cuando está en un estado de apertura emocional, de confianza con el entorno y con quienes comparten el proceso. Por eso, la creación de un clima pedagógico de seguridad y escucha no es un detalle accesorio, sino una condición estructural para que el aprendizaje corporal pueda ocurrir de manera genuina.

En este sentido, el trayecto metodológico debe propiciar experiencias donde el estudiante pueda relacionarse conscientemente con su respiración, sus tensiones físicas, sus ritmos y sus memorias corporales. La respiración, en particular, funciona como un regulador de la presencia y como puente entre el estado interno y la expresión externa; trabajarla conscientemente permite al estudiante acceder a niveles de atención y disponibilidad que difícilmente se alcanzan desde la instrucción verbal. Las tensiones físicas, por su parte, no son simplemente obstáculos técnicos, sino señales que hablan de hábitos, miedos, resistencias y modos aprendidos de habitar el cuerpo. Acompañar al estudiante en el reconocimiento de sus propios ritmos y memorias corporales supone entonces una práctica pedagógica que integra la dimensión técnica con la dimensión subjetiva, sin reducir ninguna de las dos. Esta integración es lo que distingue a una pedagogía de las dramaturgias corporales de un simple entrenamiento físico: su apuesta es por un cuerpo que no solo se mueve, sino que piensa, siente y crea desde su propia historia.

7.3.3. La memoria corporal como detonante dramático

Uno de los fundamentos principales del trayecto metodológico es la comprensión de la memoria corporal como detonante de escritura escénica. Esta noción reconoce que el cuerpo no es un instrumento neutro al servicio de ideas externas, sino un archivo vivo que porta experiencias, afectos y significados que pueden convertirse en material de creación. Comprender la memoria corporal como detonante implica entonces desplazar el punto de partida dramático: en lugar de comenzar desde un texto, un personaje o una idea abstracta, la escritura escénica emerge desde lo

que el cuerpo recuerda, siente y propone cuando se le ofrece las condiciones adecuadas para explorar.

La memoria no se encuentra únicamente en el pensamiento consciente o en el relato verbal. El cuerpo también recuerda. Recuerda a través de tensiones musculares, gestos repetidos, emociones físicas, posturas, respiraciones y reacciones sensoriales. Esta forma de memoria no obedece a una lógica lineal ni cronológica; aparece de manera fragmentada, sensorial y muchas veces inesperada, activada por estímulos que el propio estudiante no siempre puede anticipar ni explicar. Un olor, un sonido, una calidad de luz o una textura pueden ser suficientes para que el cuerpo regrese a experiencias que parecían olvidadas, revelando capas de sentido que ningún ejercicio de memoria racional podría convocar con la misma intensidad. Es precisamente esa cualidad involuntaria e irreductible de la memoria corporal lo que la convierte en un recurso tan potente para la creación escénica.

Diana Taylor plantea que las prácticas corporales funcionan como repertorios vivos de memoria cultural y afectiva. Para explicar esta idea, Taylor distingue entre dos formas de conservar la memoria: el archivo, que guarda documentos y objetos que permanecen fijos y se pueden consultar siempre de la misma manera (como un texto, una foto o un video); y el repertorio, que no se guarda en ningún objeto, sino que solo existe mientras el cuerpo lo hace: en el gesto, el movimiento y la presencia de alguien actuando en el momento presente. A diferencia del archivo, el repertorio no puede fijarse ni repetirse exactamente igual dos veces, porque cada vez que el cuerpo actúa, la memoria vuelve a suceder de un modo distinto.

Esta distinción resulta especialmente útil para esta investigación, porque permite entender que los archivos personales que aquí se trabajan no funcionan como el archivo documental que describe Taylor, algo fijo y consultable, sino como un repertorio: algo que solo se hace presente y cobra sentido cuando el cuerpo lo actúa en escena. Así, el cuerpo no es un contenedor pasivo donde la memoria simplemente se almacena, sino un espacio activo donde esa memoria se actualiza, se transforma y se pone en diálogo con el presente cada vez que hay creación escénica. Entender el cuerpo como repertorio implica, además, reconocer su dimensión política y cultural, pues lo que

cada cuerpo recuerda está atravesado por contextos históricos, identidades y experiencias colectivas que van mucho más allá de la historia individual.

En los procesos observados durante esta investigación, fue posible identificar cómo determinadas acciones corporales despertaban recuerdos, imágenes y emociones vinculadas a experiencias personales. Una caminata podía activar memorias de infancia. Un objeto podía despertar sensaciones olvidadas. Una repetición física podía revelar emociones ocultas. Estos hallazgos no fueron anecdóticos ni excepcionales; por el contrario, se presentaron de manera recurrente en distintas personas actuantes y en distintos momentos del proceso, lo que sugiere que la activación de la memoria corporal no depende de condiciones extraordinarias, sino de la calidad de la atención y de la disposición sensible que el espacio de creación logre generar.

Conviene precisar que este ejercicio de memoria se diferencia de la memoria emotiva propuesta por Stanislavski, ya que es una técnica en donde el actor recupera de manera deliberada y controlada una emoción vivida en su pasado con el fin de ponerla al servicio de un personaje o una escena ya definidos por el texto dramático; el recuerdo, en ese caso, se convierte en un medio para construir algo externo a él. En esta investigación, en cambio, el recuerdo no se busca de manera dirigida ni se pone al servicio de un personaje: emerge de forma espontánea a partir de una acción corporal, y es la experiencia misma, con su carga personal, la que se convierte en el punto de partida del material escénico. No se trata de usar la memoria como herramienta para representar otra cosa, sino de reconocer lo que el cuerpo trae consigo y dejar que eso mismo se transforme en dramaturgia.

Lo significativo no era únicamente que el recuerdo apareciera, sino lo que la persona actuante era capaz de hacer con él: transformarlo en imagen, en acción, en presencia escénica, convirtiendo la experiencia personal en un material con potencial poético y comunicable.

Estas experiencias permiten comprender que la dramaturgia corporal puede surgir desde ejercicios que favorezcan la activación sensible de la memoria. No se trata de diseñar ejercicios que fueren la evocación de recuerdos específicos, sino de proponer situaciones que amplíen la escucha interior del estudiante y que abran canales de comunicación entre el cuerpo y su historia. La improvisación,

el trabajo con objetos, la exploración de calidades de movimiento, el contacto con materiales y texturas, o incluso el silencio y la quietud pueden funcionar como umbrales desde los cuales la memoria corporal emerge de manera orgánica. La tarea del pedagogo consiste en acompañar ese proceso con precisión y sensibilidad, ofreciendo estímulos que inviten sin forzar, y sosteniendo un espacio donde el estudiante sienta la seguridad necesaria para dejarse sorprender por lo que su propio cuerpo tiene para decir.

Sin embargo, es importante señalar que esta búsqueda pedagógica no pretende convertir el aula en un espacio terapéutico. El objetivo no consiste en exponer la intimidad de los estudiantes, sino en reconocer que las experiencias corporales y afectivas pueden convertirse en materiales poéticos para la creación. Esta distinción es fundamental y debe orientar permanentemente las decisiones metodológicas: mientras la terapia busca sanar o resolver conflictos psíquicos, el trayecto metodológico para las dramaturgias corporales busca transformar la experiencia en lenguaje escénico. El hecho de que ese proceso pueda tener efectos liberadores o reveladores para el estudiante no lo convierte en un proceso terapéutico; simplemente confirma que el arte, cuando es trabajado con honestidad, tiene la capacidad de tocar dimensiones profundas de la experiencia humana sin por ello pretender curarlas.

El trayecto hacia las dramaturgias corporales debe construirse desde el cuidado, el respeto y la escucha. Por esta razón, el trayecto metodológico debe permitir que cada participante decida hasta dónde compartir sus experiencias y cómo transformarlas escénicamente. Este principio de autonomía no es solo una consideración ética, sino una condición pedagógica: el estudiante que siente que su intimidad está protegida y que nadie le exigirá más de lo que él mismo esté dispuesto a ofrecer, puede entregarse al proceso con mayor libertad y profundidad. Construir ese clima de confianza es una responsabilidad del docente que no se resuelve con una declaración de intenciones al inicio del proceso, sino con decisiones concretas y sostenidas a lo largo de todo el recorrido: en cómo se proponen los ejercicios, en cómo se reciben las respuestas de los estudiantes, en cómo se gestiona el error y en cómo se cierra cada sesión de trabajo.

La memoria corporal no aparece entonces como confesión autobiográfica directa, sino como potencia poética. Esta distinción define el horizonte ético y estético de toda la propuesta: el cuerpo no es convocado para confesar ni para exhibir su historia, sino para transformarla. Lo autobiográfico se vuelve material en la medida en que es procesado, distanciado y reconfigurado a

través del movimiento, la imagen y la acción escénica, adquiriendo así una dimensión que trasciende lo personal y puede resonar con la experiencia de otros. En ese tránsito de lo vivido a lo poético reside uno de los gestos más significativos de las dramaturgias corporales: la posibilidad de hacer del propio cuerpo no un testimonio, sino una obra.

7.3.4. Trayecto metodológico para las dramaturgias del cuerpo

La construcción de dramaturgias corporales requiere diseñar un trayecto metodológico que permitan conectar experiencia corporal y escritura escénica. A continuación, se proponen diferentes Trayectos metodológicos desarrolladas a partir de la observación de procesos pedagógicos y exploraciones autoetnográficas. Este ejercicio de sistematización no pretende ofrecer un manual cerrado ni una secuencia rígida de pasos a seguir; por el contrario, el trayecto que aquí se presenta deben entenderse como marcos flexibles que admiten múltiples adaptaciones según el contexto, el grupo y los objetivos específicos de cada proceso creativo. La metodología que sostiene esta propuesta parte de la convicción de que no existe un único camino para llegar a la escritura escénica desde el cuerpo, sino que cada grupo y cada cuerpo singular demanda respuestas pedagógicas particulares. Lo que sí resulta constante es la necesidad de construir procesos donde la experiencia corporal anteceda a la formalización, donde el movimiento sea comprendido como pensamiento en acción y donde la escritura escénica emerja como consecuencia orgánica de lo que el cuerpo ha explorado, descubierto y propuesto. En ese sentido, las líneas metodológicas que se desarrollan a continuación no son técnicas aisladas, sino aproximaciones interrelacionadas que comparten un mismo horizonte: el reconocimiento del cuerpo como lugar de origen de toda dramaturgia.

7.3.4.1. Cartografías corporales

Las cartografías corporales consisten en ejercicios donde los participantes identifican y representan corporalmente experiencias significativas inscritas en el cuerpo. La noción de cartografía es aquí deliberada: así como un mapa no reproduce el territorio, sino que lo interpreta y lo organiza desde una perspectiva particular, la cartografía corporal no busca registrar el cuerpo de manera objetiva, sino trazar los paisajes internos que cada estudiante ha construido a lo largo de su historia. Se trata,

en ese sentido, de un ejercicio simultáneamente perceptivo y poético, donde el cuerpo es al mismo tiempo el instrumento y el objeto de exploración.

Estas cartografías pueden desarrollarse mediante dibujos, recorridos espaciales, improvisaciones físicas o escrituras sensibles. Cada uno de estos formatos ofrece una entrada distinta al mismo territorio: el dibujo permite externalizar imágenes internas que difícilmente se traducen en palabras; el recorrido espacial convierte el cuerpo en movimiento y lo pone en relación con el espacio como extensión de su propia experiencia; la improvisación física abre la posibilidad de que el cuerpo responda sin la mediación del pensamiento racional; y la escritura sensible invita a registrar desde la percepción inmediata, sin buscar coherencia narrativa ni corrección formal. La riqueza metodológica de las cartografías corporales reside precisamente en esa multiplicidad de formatos, que permite al pedagogo adaptar la propuesta a las necesidades y disposiciones de cada grupo.

El objetivo no es construir narraciones lineales, sino reconocer zonas corporales vinculadas a emociones, recuerdos y experiencias. Esta distinción es importante porque libera al estudiante de la presión de producir un relato coherente y le invita en cambio a habitar la fragmentación, la contradicción y la simultaneidad que caracterizan la experiencia real del cuerpo. Una zona de tensión en el pecho no necesita ser explicada para convertirse en material escénico; basta con que sea reconocida, habitada y puesta en movimiento para que comience a adquirir un potencial expresivo y dramático.

Por ejemplo, un estudiante puede explorar qué partes de su cuerpo reaccionan frente a determinados recuerdos o situaciones. Esa exploración puede revelar que ciertos recuerdos se alojan en lugares específicos: una tensión en los hombros asociada a una experiencia de responsabilidad temprana, una apertura en el pecho vinculada a momentos de libertad, una contracción en el abdomen ligada al miedo o a la vergüenza. Estos hallazgos no son universales ni predecibles, y esa singularidad es precisamente lo que los convierte en materiales valiosos para una dramaturgia que parte de lo propio.

Posteriormente, estas exploraciones pueden traducirse en acciones escénicas. El tránsito de la cartografía a la acción no es automático ni inmediato; requiere un proceso de selección, distanciamiento y transformación en el que el estudiante aprende a convertir la experiencia personal en lenguaje escénico comunicable. Es en ese momento donde la cartografía deja de ser un ejercicio

introspectivo y se convierte en dramaturgia: cuando lo que el cuerpo ha descubierto encuentra una forma que puede ser compartida, vista y habitada por otros.

La cartografía corporal permite reconocer que el cuerpo contiene múltiples capas de experiencia y que dichas capas pueden convertirse en materiales dramáticos. Esta multiplicidad no es un obstáculo para la creación, sino su condición de posibilidad: es precisamente porque el cuerpo es complejo, contradictorio y plural que puede generar dramaturgias que escapen a la simplificación y que ofrezcan al espectador imágenes con densidad y resonancia. Trabajar desde las cartografías corporales es, en última instancia, apostar por una escritura escénica que no teme la profundidad de lo humano.

7.3.4.2. Escritura de acciones cotidianas

Otro trayecto metodológico consiste en trabajar a partir de acciones cotidianas aparentemente simples. La elección de lo cotidiano como punto de partida no es casual ni arbitraria; responde a una comprensión profunda de que el cuerpo humano está permanentemente ejecutando acciones cargadas de sentido que, por su familiaridad, han dejado de ser percibidas con atención. Recuperar esa percepción es uno de los gestos pedagógicos más potentes que puede proponer una metodología de las dramaturgias corporales, porque devuelve al estudiante la capacidad de asombrarse ante lo que creía conocer completamente.

Caminar, vestirse, respirar, esperar, mirar, etc, cada una de estas acciones, cuando es ejecutada con plena conciencia y atención, revela una complejidad insospechada. Caminar no es simplemente trasladar el cuerpo de un punto a otro: es una negociación constante con el peso, el equilibrio, el ritmo y el espacio; es también una forma de relacionarse con el mundo, de ocupar un lugar, de proyectar una presencia. Vestirse implica una relación íntima con el propio cuerpo, con la imagen que se proyecta hacia los demás y con los rituales cotidianos que organizan el tiempo y la identidad. Respirar, la más automática de todas las acciones, se convierte al ser observada en un mapa del estado interno: su ritmo, su profundidad y sus interrupciones hablan de tensiones, miedos, aperturas y disposiciones que ninguna otra acción revela con tanta honestidad.

Repetir estas acciones conscientemente permite descubrir ritmos, tensiones y significados ocultos en la vida cotidiana. La repetición no produce aburrimiento cuando se practica desde la atención; por el contrario, genera un efecto de extrañamiento que permite ver lo familiar como si fuera la

primera vez. Este principio, presente tanto en la tradición de Lecoq como en las investigaciones de Barba sobre las técnicas cotidianas y extracotidianas del actor, sugiere que la diferencia entre una acción ordinaria y una acción escénica no reside en su contenido, sino en la calidad de presencia y atención con que se ejecuta.

Desde esta perspectiva, la dramaturgia corporal surge de la observación detallada del comportamiento humano. Observar cómo alguien espera en una parada de autobús, cómo sostiene un objeto que le pertenece desde hace años o cómo mira algo que le genera incomodidad, es ya un acto dramático en potencia. El pedagogo que entrena esta mirada en sus estudiantes no solo les está enseñando a crear escenas; les está desarrollando una sensibilidad particular hacia lo humano que trasciende el ámbito escénico y se convierte en una forma de estar en el mundo.

La repetición de acciones también favorece estados de presencia donde aparecen nuevas posibilidades expresivas. Cuando una acción se repite suficientes veces con genuina atención, el cuerpo comienza a despojarse de sus automatismos y a encontrar variaciones, matices y respuestas que no estaban previstas. Es en ese umbral entre lo conocido y lo descubierto donde la creación emerge: el estudiante deja de ejecutar la acción para habitarla, y en ese habitar aparecen imágenes, impulsos y propuestas que ninguna instrucción racional podría haber generado.

Además, trabajar con acciones cotidianas permite que los estudiantes comprendan que cualquier gesto puede convertirse en material poético. Esta comprensión tiene consecuencias profundas sobre la manera en que el estudiante se relaciona con su propio cuerpo y con su experiencia diaria: ya no existe una separación rígida entre la vida y la creación, entre lo ordinario y lo escénico. El cuerpo que camina por la calle, que come, que duerme o que gesticula mientras habla, es el mismo cuerpo que crea; y reconocer esa continuidad es, quizás, uno de los aprendizajes más liberadores que puede ofrecer una pedagogía de las dramaturgias corporales.

7.3.4.3. Improvisación y memoria sensorial

La improvisación constituye una herramienta fundamental dentro de las dramaturgias corporales. Sin embargo, su función dentro de esta propuesta metodológica no se agota en la generación espontánea de movimiento; la improvisación es comprendida aquí como un estado de disponibilidad del cuerpo, una apertura hacia lo imprevisto que solo es posible cuando el estudiante ha desarrollado suficiente confianza en su propia percepción y ha aprendido a suspender el control

racional sobre lo que produce. Llegar a ese estado requiere un trabajo pedagógico sostenido, que construya progresivamente las condiciones para que el cuerpo pueda responder sin censurarse.

Sin embargo, en esta propuesta metodológica la improvisación no se orienta únicamente hacia la creación de escenas narrativas, sino hacia la exploración sensorial y perceptiva. Esta distinción desplaza el horizonte del ejercicio: en lugar de preguntarse qué historia está contando el cuerpo, la pregunta que orienta la exploración es qué está sintiendo, qué está percibiendo y cómo está respondiendo a aquello que lo rodea. Este enfoque libera al estudiante de la presión de producir sentido inmediato y le invita a confiar en que el significado puede emerger después, como consecuencia de una exploración genuinamente sensorial.

Los ejercicios pueden partir de estímulos sonoros, texturas, olores, imágenes o recuerdos. Cada uno de estos canales sensoriales abre una entrada distinta al cuerpo y activan respuestas que difícilmente se superponen entre sí. El sonido, por ejemplo, tiene la capacidad de modificar de manera casi involuntaria el ritmo, la tensión y la disposición espacial del cuerpo: una frecuencia grave puede inducir estados de contracción o de enraizamiento, mientras que sonidos agudos o discontinuos pueden generar alerta, ligereza o fragmentación. Trabajar con paisajes sonoros cuidadosamente contruidos, con músicas de distintas culturas y temporalidades, o incluso con el silencio como estímulo activo, permite al estudiante descubrir cómo su cuerpo tiene respuestas propias ante el sonido que no dependen de la voluntad ni del gusto personal, sino de una escucha más profunda e involuntaria.

Los estímulos olfativos, por su parte, poseen una cualidad singular dentro del trabajo sensorial: el olfato es el sentido más directamente conectado con la memoria emocional, y su activación puede convocar recuerdos, atmósferas y estados afectivos con una inmediatez que ningún otro sentido iguala. Introducir en el espacio pedagógico aromas vinculados a la tierra, al agua, a materiales naturales, a espacios domésticos o a experiencias específicas puede detonar en el estudiante imágenes y respuestas corporales de gran densidad poética. A diferencia de los estímulos visuales o verbales, el olor no se describe ni se explica: simplemente aparece y el cuerpo reacciona, lo que lo convierte en un detonante especialmente valioso para una metodología que busca acceder a capas de experiencia que escapan al control racional.

El tacto y las texturas ofrecen otra dimensión igualmente rica para la improvisación. El contacto con materiales como tela, madera, arena, agua, metal o papel activa en el cuerpo respuestas que

van desde lo más inmediato y físico hasta lo más simbólico y afectivo. Una superficie rugosa puede evocar resistencia, esfuerzo o historia; una textura suave puede invitar al descanso, a la ternura o a la vulnerabilidad; el contacto entre dos cuerpos puede generar confianza, tensión o extrañeza según el contexto en que se proponga. Diseñar ejercicios de improvisación que incorporen el trabajo táctil no solo amplía el vocabulario sensorial del estudiante, sino que también desarrolla una cualidad de presencia más completa, donde el cuerpo entero, y no solo la vista o el oído, participa activamente en el proceso de creación.

El propósito consiste en observar cómo el cuerpo responde espontáneamente frente a dichos estímulos. Esta observación no es pasiva ni contemplativa; es una forma de escucha activa que el estudiante aprende a desarrollar con el tiempo, distinguiendo entre las respuestas genuinas del cuerpo y las respuestas construidas desde la expectativa o el deseo de producir algo interesante. Esa distinción, sutil pero fundamental, es uno de los aprendizajes más importantes que ofrece la improvisación sensorial: la capacidad de reconocer cuándo el cuerpo está respondiendo de verdad y cuándo está simplemente ejecutando una idea preconcebida.

La improvisación permite descubrir movimientos no racionalizados y abrir espacios donde emergen materiales corporales inesperados. Estos materiales, precisamente por no haber sido planificados, poseen frecuentemente una autenticidad y una singularidad que resultan difíciles de alcanzar desde la composición consciente. Un gesto que surge en respuesta a un olor, una postura que se instala en el cuerpo al contacto con una textura específica, o un ritmo que emerge espontáneamente al escuchar un sonido determinado, pueden convertirse en el núcleo de una partitura corporal, en el punto de partida de una escena o en una imagen que organiza toda una propuesta dramática.

Asimismo, favorece la escucha corporal y la relación sensible con el entorno. Esta escucha no se limita al propio cuerpo, sino que se extiende hacia los cuerpos de los otros participantes, hacia el espacio, hacia los materiales y hacia los estímulos que conforman el entorno de trabajo. Desarrollar esa capacidad de escucha ampliada es uno de los objetivos pedagógicos más profundos de esta propuesta, porque forma no solo creadores más sensibles, sino también seres humanos más atentos a la complejidad del mundo que habitan.

7.3.4.4. Escrituras fragmentarias

Las dramaturgias corporales frecuentemente producen materiales fragmentados. Esta fragmentación no es un síntoma de incompletitud ni una etapa provisional que deba superarse cuanto antes; por el contrario, es una característica constitutiva de la escritura que emerge desde el cuerpo. El cuerpo no piensa en línea recta ni organiza su experiencia en estructuras causales ordenadas: piensa por imágenes, por impulsos, por asociaciones inesperadas y por silencios que dicen tanto como cualquier acción. Reconocer esto implica asumir que una dramaturgia corporal honesta tendrá, al menos en sus primeras etapas, la textura de lo fragmentado, lo discontinuo y lo abierto.

Imágenes aisladas. Acciones repetidas. Textos incompletos. Silencios. Cada uno de estos materiales posee una densidad propia que se diluye cuando se le fuerza a integrarse prematuramente en una estructura mayor. Una imagen aislada tiene la potencia de lo que no se explica; una acción repetida acumula capas de sentido que una sola ejecución no podría contener; un texto incompleto deja un espacio que el espectador debe habitar con su propia experiencia; un silencio bien sostenido puede decir más que cualquier palabra o movimiento. Aprender a valorar estos materiales en su estado fragmentario es una de las competencias más importantes que puede desarrollar un estudiante, porque implica resistir la tentación de cerrar demasiado pronto lo que todavía necesita permanecer abierto.

La metodología propuesta reconoce el valor de estas fragmentaciones y evita imponer estructuras narrativas tradicionales desde el inicio del proceso. Esta decisión metodológica tiene implicaciones profundas sobre la manera en que se conduce el proceso pedagógico: significa que el docente debe ser capaz de sostener la incertidumbre junto con sus estudiantes, de confiar en que el sentido aparecerá cuando los materiales hayan tenido suficiente tiempo para desarrollarse, y de resistir la presión, frecuentemente internalizada por los propios estudiantes, de producir resultados legibles y acabados desde las primeras sesiones de exploración. Esa capacidad de habitar el proceso sin apresurarse es, en sí misma, un aprendizaje fundamental.

En lugar de buscar coherencia inmediata, se propone recopilar materiales corporales y permitir que las relaciones entre ellos aparezcan progresivamente. Este gesto de recopilación es análogo al del escritor que acumula notas, imágenes y palabras antes de saber qué texto va a construir con ellas: la materia se acumula sin jerarquía, sin orden definitivo, disponible para ser organizada de

múltiples maneras posibles. En el trabajo con el cuerpo, este archivo provisional puede tomar la forma de registros escritos, videos de improvisaciones, dibujos, objetos significativos o simplemente la memoria corporal de los participantes, que van reconociendo entre sesiones qué materiales persisten, qué imágenes regresan y qué acciones siguen resonando con el tiempo. Es frecuentemente en ese reconocimiento diferido donde aparecen las conexiones más significativas: no en el calor de la improvisación, sino en la distancia reflexiva que permite ver lo producido con nuevos ojos.

Este trayecto favorece procesos creativos más abiertos y sensibles. La apertura no significa ausencia de dirección; significa que la dirección emerge del propio material en lugar de ser impuesta desde afuera. Un proceso creativo que trabaja desde la fragmentación y la acumulación progresiva desarrolla en el estudiante una tolerancia a la ambigüedad y una confianza en el proceso que son cualidades fundamentales para cualquier creador. Aprender a no saber todavía, a confiar en que el cuerpo y el tiempo irán revelando las formas que el trabajo necesita, es quizás uno de los aprendizajes más contraculturales y más valiosos que puede ofrecer una pedagogía de las dramaturgias corporales en un contexto donde la inmediatez y la producción acelerada de resultados se han convertido en norma.

7.3.4.5. Bitácoras corporales

La escritura reflexiva constituye otra herramienta fundamental dentro de la metodología propuesta. Sin embargo, el tipo de escritura que se promueve aquí dista considerablemente de los registros académicos convencionales o de los informes de proceso que suelen solicitarse en contextos educativos formales. La bitácora corporal no es un documento de evaluación ni un resumen de actividades; es un espacio personal de escucha y elaboración, donde el estudiante puede volver sobre su experiencia con la distancia suficiente para comenzar a comprender lo que su cuerpo le ha dicho durante la sesión. En ese sentido, la bitácora no registra lo que ocurrió, sino lo que quedó resonando.

Se propone que los estudiantes desarrollen bitácoras donde registren sensaciones corporales, emociones, recuerdos y hallazgos surgidos durante las exploraciones. Este registro no tiene por qué ocurrir inmediatamente después de cada sesión, aunque la cercanía temporal con la experiencia

suele favorecer una mayor precisión sensorial. Lo importante es que el estudiante desarrolle el hábito de volver sobre su experiencia corporal con una actitud de curiosidad y apertura, sin intentar explicarla demasiado pronto ni reducirla a conclusiones que cierren lo que todavía puede seguir abriéndose. Una sensación registrada sin ser interpretada puede convertirse, semanas después, en el punto de partida de una acción escénica que en el momento de la exploración no era todavía visible.

Estas bitácoras no deben limitarse a descripciones racionales. La exigencia de coherencia y claridad narrativa en la escritura puede convertirse en un obstáculo cuando lo que se busca registrar es precisamente aquello que escapa a la racionalización: una tensión que no tiene nombre, una imagen que apareció sin explicación, una emoción que el cuerpo reconoció antes que la mente. Por eso, la bitácora corporal debe ser un espacio donde el lenguaje pueda comportarse de manera diferente a como lo hace en otros contextos académicos, donde la fragmentación, la contradicción y la imprecisión sean bienvenidas como señales de que el registro está tocando algo genuino.

Pueden incluir dibujos, palabras sueltas, mapas sensoriales o escrituras poéticas, pero también trazos directos del movimiento: líneas, curvas o marcas que el cuerpo deja sobre el papel como huella de su propio desplazamiento, sin que medie necesariamente la intención de representar algo reconocible. Estos trazos funcionan como una escritura corporal en sentido literal, donde el gesto que se produce en el espacio encuentra su equivalente sobre la superficie del registro. Del mismo modo, las texturas percibidas durante el movimiento pueden materializarse en la bitácora no solo a través de la descripción verbal, sino mediante la incorporación de materiales concretos: fragmentos de tela, papeles con distintas superficies, tierras, pigmentos o cualquier elemento que el estudiante sienta que representa con mayor fidelidad la cualidad táctil de lo que su cuerpo experimentó. Esta dimensión material de la bitácora la convierte en un objeto con densidad propia, que ya no es solo un cuaderno de notas sino un archivo sensorial de la experiencia vivida.

Asimismo, cuando durante las exploraciones emergen sonoridades significativas, ya sea una vocalización espontánea, un ritmo percutido sobre el propio cuerpo, una respiración que adquiere cualidad musical o cualquier manifestación sonora que forme parte del proceso creativo, se propone que el estudiante cuente con dispositivos de registro que le permitan capturar esas apariciones en el momento en que ocurren. La grabación de audio o video desde el teléfono móvil, el uso de aplicaciones de registro sonoro o incluso la notación personal de sonidos mediante símbolos

inventados por el propio estudiante, son estrategias válidas para que lo sonoro no se pierda en la inmediatez de la exploración y pueda ser recuperado, escuchado y puesto en diálogo con los demás materiales de la bitácora. De este modo, el registro sonoro no es un anexo técnico, sino una capa más del archivo sensorial que el estudiante construye a lo largo del proceso.

El objetivo consiste en fortalecer la relación entre experiencia corporal y reflexión crítica. Esta relación no es automática ni espontánea; debe ser cultivada con intención a lo largo del proceso pedagógico, porque implica desarrollar simultáneamente dos capacidades que con frecuencia se trabajan por separado: la sensibilidad para percibir y habitar la experiencia corporal, y la capacidad analítica para observarla, nombrarla y ponerla en diálogo con marcos conceptuales más amplios. La bitácora es el lugar donde esas dos capacidades se encuentran: donde lo vivido en el cuerpo comienza a convertirse en pensamiento, y donde el pensamiento aprende a nutrirse de lo que el cuerpo sabe. En última instancia, una bitácora que integra escritura, trazo, materialidad y sonido no es simplemente un diario de proceso; es en sí misma una obra en construcción, un objeto que porta las huellas de un cuerpo que aprendió a registrarse a sí mismo como fuente legítima de conocimiento y creación.

7.3.5. La dimensión pedagógica de las dramaturgias corporales

Construir metodologías de escritura desde el cuerpo implica repensar profundamente las prácticas pedagógicas en las artes escénicas. Este repensar no surge de una negación de lo que ya existe, sino de una expansión: las tradiciones pedagógicas que han sostenido la formación escénica durante décadas contienen saberes valiosos sobre el entrenamiento, la disciplina y la transmisión del conocimiento corporal, y lo que aquí se propone es ponerlas en diálogo con miradas más abiertas que permitan que cada proceso creativo encuentre su propio camino. Se trata, en ese sentido, de sumar perspectivas antes que, de reemplazarlas, reconociendo que la riqueza de una metodología reside precisamente en su capacidad de albergar diversidad sin perder coherencia.

En muchos contextos educativos conviven modelos de enseñanza centrados en la repetición técnica y en la reproducción de formas expresivas establecidas junto con propuestas más exploratorias y abiertas. Ambas orientaciones tienen su lugar y su valor: la repetición técnica desarrolla precisión, conciencia corporal y dominio de herramientas que el creador necesitará a lo largo de toda su trayectoria; las formas expresivas establecidas ofrecen un vocabulario compartido desde el cual es

posible tanto comunicarse como desviarse con intención. Lo que las dramaturgias corporales proponen no es abandonar ese legado, sino flexibilizarlo, permitiendo que cada estudiante lo habite desde su singularidad y encuentre dentro de él los márgenes necesarios para descubrir su propia voz.

Las dramaturgias corporales requieren pedagogías más abiertas, sensibles y experimentales, no porque las pedagogías más estructuradas sean insuficientes, sino porque la escritura desde el cuerpo demanda condiciones específicas que no siempre están presentes en los formatos convencionales. La apertura no es sinónimo de ausencia de rigor; por el contrario, sostener un proceso abierto con intención pedagógica clara exige del docente una preparación y una atención considerablemente mayores que las que requiere la transmisión de una técnica definida. Es precisamente en esa exigencia donde reside la profundidad de esta propuesta.

El docente deja de ocupar el lugar de autoridad absoluta para convertirse en acompañante de procesos creativos. Este desplazamiento no implica una renuncia a la experiencia ni al conocimiento del docente, sino una reubicación de ese saber: en lugar de preceder siempre al proceso del estudiante, el saber del docente entra en diálogo con él, se pone al servicio de lo que cada cuerpo singular está descubriendo y se adapta a las necesidades que el proceso mismo va revelando. El docente que acompaña sigue siendo una presencia activa, propositiva y responsable; simplemente ha aprendido a escuchar antes de responder. La pedagogía se transforma entonces en un espacio de escucha y construcción colectiva, donde el conocimiento no fluye en una sola dirección, sino que se construye en el encuentro entre las experiencias de todos los participantes. Resulta fundamental reconocer que cada estudiante posee ritmos y experiencias corporales distintas. No todos los cuerpos responden de la misma manera frente a los ejercicios de exploración, y esa diferencia no es un problema para corregir, sino una riqueza a cultivar. Un cuerpo que necesita más tiempo para abrirse a la improvisación no es un cuerpo resistente; es un cuerpo con una historia particular que merece ser respetada. Un cuerpo que responde de manera exuberante e inmediata a los estímulos no es necesariamente más talentoso; puede estar expresando una disposición aprendida que todavía no ha tenido la oportunidad de profundizarse. Reconocer estas diferencias y darles espacio es uno de los gestos pedagógicos más importantes dentro de esta propuesta, porque es precisamente en la singularidad de cada proceso donde reside el potencial creativo más genuino.

Por esta razón, el trayecto metodológico debe ser flexible y adaptarse a las necesidades de cada grupo, pero también a las de cada individuo dentro del grupo. Esta flexibilización no significa que cada sesión deba diseñarse desde cero según lo que cada estudiante demanda; significa que el marco metodológico debe ser lo suficientemente amplio como para que distintas trayectorias puedan coexistir dentro de él sin que ninguna se sienta forzada hacia un camino que no le pertenece. Singularizar ciertos procesos creativos es, en ese sentido, no una excepción dentro de la metodología sino una de sus intenciones centrales: la propuesta existe precisamente para expandir las miradas y darle a cada cuerpo, a cada historia y a cada forma de moverse la oportunidad de expresarse desde sus propias posibilidades.

La dimensión pedagógica también implica generar espacios seguros donde los estudiantes puedan explorar sin temor al juicio o a la corrección constante. La seguridad no es un estado que se declara al inicio del proceso; es una cualidad que se construye sesión a sesión, a través de decisiones concretas sobre cómo se reciben las propuestas de los estudiantes, cómo se gestiona el error y cómo se celebra la diversidad de respuestas. Cuando el estudiante siente que su proceso es recibido con genuina curiosidad y no con la vara de un modelo ideal, el cuerpo se abre de maneras que ninguna instrucción técnica podría provocar. Muchas veces, el miedo al error bloquea las posibilidades creativas del cuerpo no porque el estudiante carezca de recursos, sino porque el entorno pedagógico no ha logrado todavía transmitirle que sus respuestas, cualesquiera que sean, tienen valor. Por ello, es necesario construir ambientes pedagógicos donde la experimentación tenga valor en sí misma, independientemente de los resultados que produzca.

Del mismo modo, las dramaturgias corporales favorecen procesos pedagógicos interdisciplinarios. La escritura desde el cuerpo puede dialogar con la danza, las artes visuales, la música, la literatura y las prácticas performativas, no porque necesite de esas disciplinas para completarse, sino porque cada uno de esos diálogos abre perspectivas que enriquecen la mirada del estudiante sobre su propio proceso. Un estudiante que acerca su exploración corporal a las artes visuales aprende a ver su movimiento como imagen; uno que lo pone en diálogo con la música aprende a escuchar las estructuras rítmicas y tímbricas que su cuerpo produce; uno que lo relaciona con la literatura descubre que el cuerpo también narra, también poetiza, también argumenta. Estos cruces no diluyen la especificidad de las dramaturgias corporales, sino que la enriquecen, ampliando las posibilidades

expresivas y permitiendo que los estudiantes desarrollen miradas más complejas, más generosas y propias sobre la creación artística.

7.3.6. El aula como laboratorio de creación corporal

La metodología propuesta entiende el aula no como un espacio rígido de transmisión de contenidos, sino como un laboratorio de exploración corporal y creación colectiva. Esta concepción transforma radicalmente la naturaleza del espacio pedagógico: el aula deja de ser el lugar donde el conocimiento llega desde afuera para instalarse en los estudiantes, y se convierte en un territorio donde el conocimiento emerge desde adentro, desde los cuerpos presentes, desde el encuentro entre ellos y desde los procesos que ese encuentro detona. Un laboratorio, en el sentido que aquí se propone, no es simplemente un espacio físico diferente; es una disposición colectiva hacia la experiencia, un acuerdo tácito entre todos los participantes de que lo que ocurra en ese espacio tiene valor precisamente porque nadie sabe de antemano lo que va a ocurrir.

El laboratorio implica asumir el proceso pedagógico como experiencia abierta. Esta apertura tiene una dimensión individual y una dimensión colectiva que se necesitan mutuamente: el proceso de cada estudiante, por más singular e intransferible que sea, no puede desarrollarse en el aislamiento. El cuerpo individual necesita del cuerpo colectivo para entender su propia experiencia, porque muchas de las percepciones más significativas sobre el propio movimiento solo aparecen cuando hay otros cuerpos presentes que funcionan como espejos, como contrapuntos, como estímulos o como preguntas. La individualidad no se diluye en el colectivo; por el contrario, se revela con mayor claridad cuando entra en contacto con la diferencia que los demás cuerpos representan.

No existe un único resultado correcto. Cada exploración puede generar hallazgos distintos. Esta pluralidad de resultados posibles no es una limitación metodológica sino su mayor fortaleza, porque obliga a cada participante a desarrollar criterios propios para reconocer el valor de lo que produce, en lugar de medirlo siempre en relación con un modelo externo. Aprender a confiar en el propio proceso es una de las competencias más difíciles y necesarias para un creador escénico, y el laboratorio es el espacio donde esa confianza puede comenzar a construirse, precisamente porque el entorno no la sanciona, sino que la cultiva.

En este contexto, el error adquiere un valor creativo. Las equivocaciones, las interrupciones y los accidentes corporales pueden convertirse en materiales significativos para la dramaturgia. Lo que

en otro contexto pedagógico sería corregido o descartado, aquí es observado con curiosidad: ¿qué revela este tropiezo sobre el cuerpo que lo produjo? ¿Qué posibilidad abre este accidente que la intención no habría encontrado? Esta manera de relacionarse con el error no es ingenua ni indiscriminada; requiere de un pedagogo capaz de distinguir entre el accidente que abre y el hábito que cierra, y de acompañar al estudiante en ese discernimiento sin imponerle una lectura definitiva sobre lo que su cuerpo acaba de hacer.

El laboratorio corporal también favorece procesos de observación. Observar cómo otros cuerpos se mueven, reaccionan y construyen acciones permite ampliar la percepción sobre las posibilidades expresivas del cuerpo, pero también sobre la propia. Hay algo que solo es posible ver desde afuera: la manera en que un cuerpo ocupa el espacio, la calidad de su presencia, la relación entre su tensión interna y su expresión externa. Cuando el estudiante observa a otro estudiante moverse, no solo está aprendiendo sobre ese otro cuerpo; está desarrollando una mirada que, tarde o temprano, volverá sobre sí mismo con mayor claridad. Esta alternancia entre el adentro y el afuera de la representación, entre ser el cuerpo que explora y ser el ojo que observa, es uno de los aprendizajes más ricos que ofrece el formato de laboratorio, porque entrena simultáneamente la sensibilidad del creador y la percepción del espectador.

Asimismo, el trabajo colectivo posibilita reconocer que las dramaturgias corporales no se construyen únicamente desde experiencias individuales. El encuentro con otros cuerpos también transforma la creación, porque introduce variables que ningún proceso individual podría anticipar ni generar por sí solo. La presencia de otro cuerpo en el espacio modifica la energía, el ritmo y las posibilidades de movimiento de cada participante; genera tensiones, resonancias y diálogos que son, en sí mismos, materiales dramáticos. En ese sentido, el colectivo no es simplemente el contexto en que ocurre la creación individual; es una de sus fuentes más generativas, porque obliga al cuerpo a salir de sus respuestas habituales y a encontrar nuevas formas de moverse, relacionarse y significar.

Aprender a leer y a habitar las relaciones en la escena compartida en un laboratorio de experimentaciones corporales, es una competencia dramática fundamental que solo puede desarrollarse en este espacio, ya que ayuda a comprender desde las subjetividades de cada uno de los participantes que integran el encuentro, tanto dentro y fuera de la escena, donde los cuerpos están presentes, disponibles y dispuestos a dejarse afectar por lo que el encuentro produce.

En términos pedagógicos, esto implica construir dinámicas donde el aprendizaje ocurra desde la experiencia compartida y no únicamente desde la explicación teórica. El conocimiento que se produce en el laboratorio corporal es de naturaleza relacional: no reside en ningún cuerpo individual ni en ninguna explicación del docente, sino en el espacio vivo que se genera entre todos los participantes cuando están dispuestos a explorar juntos. Sostener ese espacio con rigor, cuidado y apertura es la tarea central de una pedagogía que comprende el aula no como el lugar donde se enseña el cuerpo, sino como el lugar donde el cuerpo, en compañía de otros cuerpos, aprende a conocerse y a crear.

7.3.7. Escritura, cuerpo y autoetnografía

La autoetnografía ocupa un lugar fundamental dentro de trayecto metodológico, y no como un recurso auxiliar o complementario, sino como su condición de posibilidad. Fue precisamente a través de ella que se hizo viable hacer un rastro, que posibilitó el hallazgo de palabras que habitan en el cuerpo: aquellas que no se encuentran en los libros ni en las teorías, sino en la experiencia vivida, en los registros sensoriales acumulados durante años de práctica escénica y pedagógica, en los gestos que el cuerpo repite sin saber exactamente por qué y en las memorias que emergen cuando el movimiento las convoca. Sin ese rastreo autoetnográfico, esta investigación habría podido describir las dramaturgias del cuerpo desde afuera, pero no habría podido comprenderlas desde adentro, que es precisamente donde residen sus significados más profundos.

A través de ella fue posible analizar las experiencias corporales vividas durante los procesos de formación y exploración escénica. Este análisis no ocurrió de manera distante ni aséptica; requirió que el investigador se reconociera como sujeto atravesado por las mismas experiencias que pretendía estudiar, asumiendo que esa implicación no compromete la validez del conocimiento producido, sino que lo enriquece con una dimensión que ninguna observación externa podría aportar. La autoetnografía exige una honestidad particular: la disposición a mirar el propio proceso con la misma atención y rigor con que se miraría el de cualquier otro, sin romantizarlo ni minimizarlo, reconociendo tanto sus hallazgos como sus limitaciones.

La autoetnografía permite reconocer que el investigador también se encuentra atravesado por las experiencias que estudia. Este reconocimiento tiene consecuencias metodológicas concretas: significa que los datos de esta investigación no provienen únicamente de la observación de otros

procesos o de la revisión de fuentes teóricas, sino también del propio cuerpo del investigador como espacio vivo donde se guardan experiencias, afectos y saberes. Ese cuerpo que ha entrenado, que ha errado, que ha descubierto y que ha creado, es también una fuente legítima de conocimiento sobre las dramaturgias corporales, y la autoetnografía es el enfoque que permite reconocerlo como tal sin perder por ello el rigor analítico que exige cualquier investigación académica.

En este caso, las reflexiones metodológicas surgieron del contacto directo con ejercicios corporales, prácticas pedagógicas y procesos de escritura escénica. Cada uno de los trayectos metodológicos que se proponen en este trabajo ha sido, antes que una propuesta teórica, una experiencia vivida en el propio cuerpo: explorada, cuestionada, ajustada y comprendida desde adentro. Esto permitió comprender que el conocimiento sobre las dramaturgias corporales no puede construirse únicamente desde la observación externa, porque hay dimensiones de la experiencia corporal que solo se revelan cuando son atravesadas, no cuando son contempladas desde una distancia prudente. Es necesario atravesar la experiencia corporal. Sentirla. Habitarla. Reflexionarla. Ese recorrido, que es simultáneamente físico, afectivo e intelectual, es el que la autoetnografía hace posible y es también el que esta investigación propone como modelo para los procesos pedagógicos que busca generar.

Por esta razón, la autoetnografía no se queda en el ámbito de la investigación, sino que se proyecta como trayecto metodológico dentro de la propuesta de creación de dramaturgias corporales. Si el rastreo autoetnográfico fue el método que permitió al investigador encontrar las palabras que habitan en su propio cuerpo, ese mismo gesto puede ser ofrecido a los estudiantes como una práctica de autoconocimiento y creación: la invitación a observar su propia experiencia corporal con atención sostenida, a registrarla con honestidad y a convertirla en material dramático. En ese sentido, la autoetnografía deja de ser exclusivamente un enfoque de investigación académica para convertirse en una actitud pedagógica, en una forma de relacionarse con el propio proceso creativo que pone la experiencia vivida en el centro de la escritura escénica.

La autoetnografía también favorece una escritura más sensible y situada. En lugar de pretender neutralidad absoluta, reconoce que toda investigación se encuentra atravesada por afectos, memorias y corporalidades. Esta honestidad epistemológica no debilita el rigor del trabajo; por el contrario, lo hace más consistente, porque no pretende separar al investigador de su objeto de estudio cuando esa separación es, en el fondo, imposible. Una investigación sobre el cuerpo que

ignora el cuerpo del investigador tiene un vacío en su centro; la autoetnografía es precisamente la decisión de llenar ese vacío con presencia, con experiencia y con reflexión honesta sobre lo que esa experiencia revela.

Asimismo, este enfoque permite visibilizar dimensiones subjetivas frecuentemente excluidas de las investigaciones académicas tradicionales. Las emociones, las sensaciones, los recuerdos y las intuiciones corporales han sido históricamente relegados al margen del discurso académico por considerarse demasiado subjetivos o poco verificables; sin embargo, en el campo de las artes escénicas y particularmente en el de las dramaturgias corporales, son precisamente esas dimensiones las que contienen la mayor parte del conocimiento relevante. La experiencia corporal adquiere entonces legitimidad como fuente de conocimiento, no a pesar de su subjetividad sino gracias a ella, porque es en lo subjetivo donde reside la singularidad de cada proceso creativo y donde se encuentran las respuestas que ninguna metodología puramente objetiva podría alcanzar.

7.3.8. Posibilidades pedagógicas en contextos educativos

El presente trayecto metodológico surge desde y para un contexto específico: el trabajo con personas actantes de la ciudad de Medellín, cuyas trayectorias, corporalidades e historias particulares han sido la materia viva desde la cual se construyeron cada una de los trayectos aquí propuestas. Esta especificidad no es una limitación sino una condición de honestidad: una metodología que pretende partir del cuerpo singular de cada participante no puede ignorar el territorio donde esos cuerpos han sido formados, las memorias que portan, los contextos culturales que los atraviesan y las preguntas que emergen de una práctica escénica situada en una ciudad con una historia tan densa y particular como la de Medellín. En ese sentido, este trayecto metodológico no aspira a la universalidad abstracta, sino a la profundidad de lo situado, confiando en que precisamente esa especificidad es lo que le otorga su mayor potencia.

El perfil de participantes que esta propuesta convoca prioritariamente es el de creadores escénicos en formación o en ejercicio que encuentren en este laboratorio una pregunta que los conecte con su propia corporalidad y con las posibilidades dramaturgicas que de ella emergen. Personas actantes que sienten que su cuerpo tiene algo por decir y que todavía no han encontrado el espacio ni las herramientas para escucharlo con la profundidad que ese decir merece; intérpretes que han transitado por metodologías más convencionales y que buscan ampliar su vocabulario expresivo

hacia territorios menos explorados; creadores que reconocen en la memoria corporal un material dramático todavía sin trabajar. Cuando los participantes llegan desde ese lugar de búsqueda genuina, el proceso adquiere una densidad y una honestidad que resultan difíciles de alcanzar de otra manera, y es en ese encuentro entre la pregunta del participante y las herramientas que la metodología ofrece donde el laboratorio despliega toda su potencia.

Esta propuesta encuentra su terreno más fértil en los contextos de educación no formal, y no porque los contextos formales sean incompatibles con ella, sino porque la disposición del tiempo, la especificidad de las búsquedas y la profundidad de los procesos que esta metodología requiere se acomodan con mayor naturalidad a los ritmos de un espacio donde los participantes llegan convocados por deseo y no por obligación. El laboratorio de educación no formal es, en ese sentido, un espacio de libertad elegida: no hay horarios fragmentados que interrumpan el proceso en el momento en que algo importante está emergiendo, no hay contenidos programáticos que compitan con la atención del cuerpo, no hay criterios de evaluación estandarizados que impongan una forma correcta de moverse o de crear. Esas condiciones, que en apariencia son simplemente la ausencia de restricciones, son en realidad una presencia activa: el espacio que crean es el que permite que la experiencia corporal ocurra con la profundidad que esta metodología necesita.

Sin embargo, sería un error asumir que este trayecto no tiene nada que ofrecer fuera del contexto para el que fue diseñada. Sus rutas, sus principios y su comprensión del cuerpo como territorio de memoria y creación son suficientemente flexibles como para ser adaptadas a otros contextos y otras poblaciones, siempre que quien las aplique comprenda que esa adaptación requiere sensibilidad, conocimiento del grupo y disposición a modificar lo que sea necesario para que el proceso responda a las necesidades reales de quienes participan en él. En entornos universitarios de formación escénica, la metodología puede integrarse como parte de asignaturas de creación, de dramaturgia o de investigación-creación, ofreciendo a los estudiantes herramientas para conectar su experiencia personal con su práctica artística de maneras que los formatos convencionales de la academia raramente propician. En ese contexto, la guía no reemplaza los marcos teóricos y técnicos de la formación formal, sino que los complementa abriendo una dimensión más encarnada y personal del proceso creativo.

La convicción que sostiene toda la propuesta: que el cuerpo es un archivo personal de conocimiento y creación, que cada cuerpo porta una historia que merece ser escuchada y transformada en lenguaje

escénico, y que una pedagogía verdaderamente comprometida con esa convicción debe ser ella misma flexible, sensible y dispuesta a dejarse modificar por los cuerpos que la habitan.

8. Conclusiones

La construcción de un trayecto metodológico para las dramaturgias corporales implica reconocer el cuerpo como espacio de escritura, memoria y conocimiento. Este reconocimiento, que ha sido el hilo conductor de todo el recorrido propuesto en este capítulo, no es simplemente una declaración de principios; es una apuesta epistemológica que transforma la manera en que se concibe la creación escénica, la investigación artística y la práctica pedagógica. Reconocer el cuerpo como espacio de conocimiento significa asumir que hay saberes que solo existen en la experiencia vivida, que no pueden ser transmitidos mediante instrucciones verbales ni capturados completamente por ningún sistema de notación, y que una metodología que ignore esa dimensión estará siempre trabajando sobre una versión empobrecida de lo que el cuerpo humano es capaz de producir.

Las transformaciones de las artes escénicas contemporáneas han permitido comprender que la dramaturgia no depende únicamente del texto verbal, sino que puede surgir desde acciones, imágenes, gestos y experiencias corporales. Este desplazamiento, al que contribuyeron de manera decisiva las pedagogías de Lecoq, Grotowski y Barba, abrió un territorio de exploración que esta propuesta recoge y continúa desde una perspectiva pedagógica situada. La comprensión del cuerpo como territorio poético capaz de producir imágenes escénicas, el trabajo de despojo de automatismos expresivos y la investigación sobre los principios pre-expresivos del intérprete, son antecedentes que no solo fundamentan teóricamente esta propuesta, sino que la habitan desde adentro, como experiencias que el propio proceso investigativo ha atravesado y verificado.

Desde una perspectiva pedagógica, esto exige desarrollar metodologías sensibles y experimentales donde los estudiantes puedan descubrir sus propios lenguajes corporales. Esa exigencia fue la que dio forma a cada uno de los trayectos propuestos a lo largo de este capítulo, todas ellas orientadas por la misma convicción: que el punto de partida de cualquier proceso de creación dramática es el cuerpo singular de quien crea, con su historia particular, sus huellas específicas, sus memorias propias y su manera única de percibir y organizar el movimiento. Una metodología que no parte de esa singularidad no está trabajando con cuerpos reales; está trabajando con abstracciones.

Los trayectos propuestos en este capítulo, las cartografías corporales, la improvisación sensorial, la escritura de acciones cotidianas, las bitácoras corporales y las escrituras fragmentarias, no son técnicas aisladas sino aproximaciones interrelacionadas que comparten un mismo horizonte y se sostienen mutuamente. Las cartografías corporales permiten al estudiante identificar las zonas de su cuerpo donde la experiencia se ha inscrito con mayor intensidad; la improvisación sensorial, estimulada por sonidos, texturas, olores e imágenes, abre canales de respuesta que escapan al control racional y revelan materiales corporales inesperados; la escritura de acciones cotidianas devuelve la atención hacia lo que el cuerpo hace todos los días sin ser plenamente consciente de ello, descubriendo en esos gestos familiares una complejidad y una riqueza poética insospechadas; las bitácoras corporales, con sus trazos, materiales, registros sonoros y escrituras sensibles, construyen un archivo vivo del proceso que permite al estudiante reconocer la evolución de su propio lenguaje corporal; y las escrituras fragmentarias ofrecen la posibilidad de habitar la incompletitud sin ansiedad, confiando en que el sentido emergerá progresivamente desde la acumulación de materiales que todavía no saben exactamente lo que quieren decir.

Asimismo, la investigación reconoce la importancia de la memoria corporal como detonante creativo y de la autoetnografía como herramienta de reflexión situada. Ambas nociones están profundamente entrelazadas en esta propuesta: la memoria corporal, comprendida desde Diana Taylor como repertorio vivo de experiencias culturales y afectivas, es el material que la autoetnografía permite rastrear, nombrar y convertir en conocimiento. Fue precisamente el ejercicio autoetnográfico el que hizo posible identificar esas palabras que habitan en el cuerpo del investigador, y es ese mismo gesto el que se propone trasladar al espacio pedagógico como práctica de autoconocimiento y creación para los estudiantes. La autoetnografía no es entonces solo el método desde el cual se construyó esta investigación; es también una de sus propuestas pedagógicas más significativas, porque enseña a cada participante a reconocer su propia experiencia como fuente legítima de dramaturgia.

El cuerpo aparece entonces no solo como instrumento de representación, sino como territorio vivo atravesado por experiencias, emociones y memorias. Esta comprensión, que se fue construyendo a lo largo de cada apartado de este capítulo, tiene consecuencias sobre todos los ámbitos de la propuesta: sobre el rol del docente, que deja de ser transmisor de formas para convertirse en acompañante de procesos; sobre la naturaleza del aula, que se transforma en laboratorio donde la individualidad y el colectivo se necesitan mutuamente para entender la percepción del adentro y el afuera de la representación; sobre los criterios de evaluación, que no pueden seguir midiendo la fidelidad a un modelo sino la autenticidad y la profundidad del proceso vivido; y sobre los contextos donde esta metodología puede desplegarse, desde los laboratorios de educación no formal donde una pregunta compartida convoca a quienes llegan por elección propia, hasta los talleres de exploración en entornos formales donde una grieta abierta en el currículo puede ser suficiente para que algo nuevo comience a germinar.

Finalmente, esta propuesta metodológica no pretende establecer modelos definitivos, sino abrir preguntas sobre las posibilidades pedagógicas de las dramaturgias corporales en la formación artística contemporánea. Cada uno de los trayectos aquí presentados es una invitación antes que una prescripción, un punto de partida antes que un destino, un marco flexible que deberá ser habitado, transformado y enriquecido por cada pedagogo, cada grupo y cada proceso que decida recorrerlo. Pensar la escritura desde el cuerpo implica reconocer que toda creación escénica nace también de una experiencia sensible del mundo, y que una pedagogía verdaderamente

comprometida con esa convicción debe ser ella misma una experiencia sensible: abierta, curiosa, dispuesta a ser sorprendida y capaz de confiar en que el cuerpo, cuando se le ofrece las condiciones adecuadas, siempre tiene algo nuevo y necesario que decir.

9. Referencias en Apa

- Barba, E. (2001). El arte secreto del actor: Un diccionario de antropología teatral. Alba Editorial.
- Boal, A. (1991). El arco iris del deseo: La técnica del Teatro del Oprimido. Alba Editorial.
- Castro Bedoya, J. O. (2021). Dramaturgia del cuerpo: De la experimentación a la creación. La Escalera, Revista de Artes Escénicas.
- Connerton, P. (1989). How societies remember. Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (1990). The logic of sense. Columbia University Press.
- Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia. Anthropos.
- Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), Handbook of qualitative research (2.^a ed., pp. 733–768). Sage.

- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 12(1).
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Revista Internacional d'Art*, (5), 157–183.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Gallimard.
- Miller, A. (2005). *El cuerpo nunca miente*. Tusquets Editores.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts*. Palgrave Macmillan.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Silva Lurduy, L. J. (2020). Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano. *Revista Corpo-grafías*.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

10. Anexos



Anexo 1. Primera experimentación: *El dolor del silencio*.

Figura 1. Registro fotográfico de la primera experimentación escénica *El dolor del silencio*, desarrollada durante las experimentaciones del semestre de Teatralidades Expandidas, como parte del proceso de investigación-creación.

Fuente: Elaboración propia (2023).



Anexo 2. Segunda experimentación: el tendedero de palabras.

Figura 2. Registro fotográfico de la segunda experimentación escénica *El tendedero de palabras*, desarrollada durante las experimentaciones del semestre de Teatralidades Expandidas, como parte del proceso de investigación-creación.

Fuente: Elaboración propia (2023).



Anexo 3. Tercera experimentación: *inflamaciones del cuerpo*.

Figura 3. Registro fotográfico de la tercera experimentación escénica *Inflamaciones del cuerpo*, desarrollada durante las experimentaciones del semestre de Teatralidades Expandidas, como parte del proceso de investigación-creación.

Fuente: Elaboración propia (2023).