



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

**Adaptación de la obra yerma de Federico García Lorca a partir de la creación de una
puesta en escena en danza**

Propuesta de Creación

Tatiana Marcela Silvera Gómez

**Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Escénicas
Licenciatura en Danza**

Medellín

2026

Cita	(Muñoz Zapata & Martínez Naranjo, 2018)
Referencia	Silvera Gómez, T. M., (2026). <i>Adaptación de la obra Yerma de Federico García Lorca a partir de la creación de una puesta en escena en danza</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia,
Estilo APA 7 (2020)	



Seleccione posgrado UdeA (A-Z), Cohorte Seleccione cohorte posgrado.

Seleccione grupo de investigación UdeA (A-Z).

Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

A la Tatiana de 16 años que soñaba con vivir del Arte y la danza

Agradecimientos

Gracias infinitas a mi madre y mi hermano que desde la distancia me sostuvieron en mi recorrido y han creído en mí.

A mi pareja por impulsarme a ser mejor cada día, a mi estimado amigo Espinosa, a mi asesora por creer en este proyecto; al semillero arte, cuerpo y cultura, y a todos mis maestros, tanto de la Licenciatura en danza como externos, que se atravesaron en mi camino y me ayudaron a crecer tanto a nivel personal como profesional.

Tabla de Contenido

RESUMEN.	8
ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN.	9
1. MARCO DE REFERENCIA	10
1.1. Antecedentes	10
1.2. Justificación	20
1.3. Pregunta de investigación.	21
1.4. Objetivo	22
1.4.1. Objetivo General	22
1.4.2. Objetivos específicos	22
2. CONTEXTO	22
3. DESARROLLOS CONCEPTUALES	25
3.1. Adaptación: del texto literario a la danza	25
3.2. Yerma y los ejes temáticos	32
4. DISEÑO METODOLÓGICO	38
4.1. Tipo de Investigación	38
4.2. Enfoque	40
4.3. Estrategia	41
4.3.1. Exploración semillero de investigación	41
4.3.2. La palabra y la imagen como detonante corporal	43
4.3.3. Personajes y acciones	48
4.3.4. Exploración en dúos y solos	49

4.4. Consentimiento informado	51
5. PROPUESTA DE CREACIÓN	51
CONCLUSIONES.	60
BIBLIOGRAFÍA.	65
ANEXOS.	68
Anexo 1. Resultados Exploración <i>Yerma</i>	68
Anexo 2. Exploración de movimiento en el semillero	68
Anexo 3. Personajes y acciones Lavanderas	68
Anexo 4. Vieja pagana improvisación	68
Anexo 5. <i>Yerma</i> personaje improvisación	68
Anexo 6. <i>Yerma</i> solo	68
Anexo 7. Hojas secas	68
Anexo 8. Boceto vestuario.	69
Anexo 9. Boceto planimetría.	69
Anexo 10. Sábana gris.	70

Índice de tablas

Tabla 1

44

RESUMEN.

El presente trabajo realiza un ejercicio teórico-práctico que busca analizar la manera en que se puede adaptar diferentes medios artísticos entre sí (en este caso de una obra literaria a la danza). Partiendo de la exploración de las lógicas internas de cada lenguaje, entrelazando lo escrito y lo corporal en pro de su traducción. Para tal dinámica se usa la obra *Yerma* de Federico García Lorca (1934), texto dramático que posibilita el desarrollo de conceptos fundamentales para el proceso de adaptación y reinterpretación, tales como la feminidad, el deseo, la represión, la presión social, la frustración y el conflicto interno, así como elementos simbólicos y sensoriales que atraviesan la experiencia del cuerpo. De este modo, la propuesta se configura como una retroalimentación que sirve de muestra para ejercicios futuros atravesados por el sentir, conciliando lo objetivo con lo subjetivo, en la frontera entre la literatura y la danza.

Palabras Claves:

Yerma, feminidad, literatura, danza, adaptación, creación.

ABSTRACT

This work presents a theoretical-practical exercise that seeks to analyze how different artistic media can be adapted to one another (in this case, from a literary work to dance). It is based on the exploration of the internal logics of each language, interweaving the written and the corporeal in pursuit of their translation. For this purpose, the dramatic work *Yerma* by Federico García Lorca (1934) is used as a starting point, a text that enables the development of

fundamental concepts for the process of adaptation and reinterpretation, such as femininity, desire, repression, social pressure, frustration, and inner conflict, as well as symbolic and sensory elements that traverse the embodied experience. In this way, the proposal is configured as a feedback process that serves as a reference for future exercises shaped by feeling, reconciling objectivity and subjectivity at the intersection between literature and dance.

KEY WORDS.

Yerma, femininity, literature, dance, adaptation, creation.

INTRODUCCIÓN.

La presente investigación-creación se inscribe en una frontera entre literatura y la danza. Su propósito es ampliar la comprensión acerca de cómo la literatura puede traducirse al espacio escénico. En este conjunto se incluyen análisis que giran en torno al género, específicamente lo femenino y cómo este aparece en dinámicas sociales de opresión, donde se niegan diferentes dimensiones de la feminidad, desde la posibilidad de exteriorizar emociones y deseos, el poder encontrar un lugar cómodo lejos de los roles de género y su impacto en la percepción de la realidad.

Aquí, aparece *Yerma* (1934) de Federico García Lorca, que permite explorar los temas que serán abordados en el espacio escénico, finalizando en el lenguaje corporal. La intención principal de esta dinámica, es tomar algunos fragmentos textuales y desde su esencia convertirlos

en movimiento, lo que conlleva pasar de algo simbólico compuesto de imágenes mentales a una materialización corporal y visual (Tabla 1).

Esto marca un puente entre la obra lorquiana, escrita en los años treinta del siglo XX en el contexto de una España rural y el presente. No se apoya en una cronología lineal. Muestra cómo ciertas formas de pensamiento tardan en cambiar, en este caso las relaciones sociales dentro de la obra y toda la carga que persiste en nuestras sociedades actuales. Esta visión del tiempo se enlaza con lo geográfico, en donde las problemáticas visibles de la España de antaño, aún pueden aparecer en las lógicas colombianas, algo interesante en la medida que el cuerpo puede establecerse como una especie de mediador entre tiempo y espacios distantes entre sí.

Otro puente interesante que se abre conforme avanza este escrito, está enmarcado por la correlación entre lo subjetivo y lo objetivo. Un ir y venir, donde se viaja libremente entre conceptos como transcodificación, deseo y diferentes dimensiones de la poética (exploradas más adelante) que representan lo objetivo y el aspecto subjetivo que surge de la sensibilidad obtenida durante la exploración vivencial de la obra que resuena desde sus pasajes, lo corporal, el espacio, la reinterpretación y las sensaciones que se busca despertar a lo largo del proceso creativo.

1. MARCO DE REFERENCIA

1.1. Antecedentes

A continuación presentamos una serie de investigaciones que guardan relación directa con el presente proyecto, ya sea por abordar temáticas afines como la maternidad, la infertilidad, el cuerpo femenino y la identidad de género, o por tratar procesos de adaptación escénica de

obras literarias al lenguaje teatral y/o dancístico. Estas referencias ofrecen enfoques metodológicos diversos (desde la investigación-creación hasta el análisis hermenéutico y la adaptación transcultural), que brindaron un punto de partida para sustentar teórica y metodológicamente esta propuesta de relectura corporal de Yerma.

La autora Isabel Bayón Gamero (2021), expone una experiencia de investigación-creación desarrollada a partir de la adaptación flamenca de la novela *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs. Su trabajo describe y analiza el proceso creativo escénico, partiendo de la premisa de que el flamenco puede ser un vehículo expresivo capaz de reinterpretar obras literarias desde una perspectiva personal y contemporánea. La autora estructura su trabajo desde un enfoque metodológico que combina el estudio de caso con la experiencia de su propio quehacer artístico, lo cual le permite desentrañar las fases de su creación escénica. Así pues, aborda la traducción de los elementos narrativos de una obra literaria a un lenguaje escénico dancístico sin perder su profundidad simbólica ni su riqueza emocional.

Bayón tiene como fundamento teórico el modelo de proceso creativo de Graham Wallas, complementado por aportes de Mauro Rodríguez sobre la fase de comunicación, así como en los estudios coreográficos de Adshead, Briginshaw y otros teóricos del cuerpo y la escena. La metodología está orientada a identificar elementos dramáticos, emocionales y simbólicos de la novela y transformarlos en recursos escénicos, tales como el gesto, la música, la iluminación y la dramaturgia del cuerpo. De esta manera sustenta el proceso en una práctica reflexiva y en el análisis de los componentes escénicos utilizados durante la creación. Como resultado, se concreta un espectáculo flamenco que potencia el arquetipo femenino desde una perspectiva

autónoma y empoderada. Las conclusiones subrayan el valor del flamenco como lenguaje dramático y la investigación artística como vía legítima para producir conocimiento.

Este enfoque resulta altamente pertinente para esta investigación basada en la creación escénica de *Yerma*, ya que ofreció un modelo metodológico sensible, simbólico y profundamente corporal para traducir la literatura al lenguaje escénico. A partir de esta propuesta, se retomaron elementos concretos como el trabajo desde imágenes simbólicas, la exploración del cuerpo como eje central de la creación y la articulación entre análisis del texto y práctica escénica. En mi proceso, esto se evidenció en el uso de provocadores derivados de la obra (como el deseo, el encierro o la presión social) que fueron llevados al cuerpo mediante improvisaciones y exploraciones de distintas calidades de movimiento.

Asimismo, se tomó como referencia la idea de transformar el contenido literario sin perder su potencia simbólica, lo cual se aplicó en ejercicios como la traducción de frases del texto a secuencias corporales y la construcción de una dramaturgia basada en estados físicos más que en la representación literal de la historia.

Seguidamente, se tomó la investigación-creación *Yerma en el Caribe* (2024) realizada por Zamira Herazo Angulo, la cual constituye un referente significativo para quienes abordan la adaptación escénica de textos literarios desde una perspectiva situada, feminista y sensible al contexto. En este trabajo, las autoras se proponen indagar si existen “Yermas contemporáneas” en el Caribe colombiano, explorando las experiencias reales de mujeres barranquilleras que enfrentan la infertilidad clínica y el deseo frustrado de ser madres. El problema de investigación se articula entre la ficción literaria y la vivencia encarnada, construyendo una dramaturgia a

partir de entrevistas estructuradas con mujeres que comparten esas vivencias. Desde una visión fenomenológica, la metodología se centra en la exploración subjetiva de las emociones, los cuerpos y las narrativas, desarrollando un montaje que entrelaza el testimonio y la escena, lo real y lo simbólico.

Los resultados de la investigación se concretan en un montaje escénico donde las entrevistas se traducen en escenas simbólicas —como *El arrullo*, *El lamento* o *La liberación desde la resignación*—, todas atravesadas por elementos performativos como el canto, la escoba o la flor marchita. La conclusión principal es que *Yerma*, como arquetipo de la mujer estéril, puede ser resignificada desde contextos contemporáneos para denunciar violencias simbólicas y explorar nuevas formas de representación escénica de lo femenino. Este trabajo ofrece un ejemplo claro de cómo articular la creación artística con la voz de mujeres reales, proponiendo un modelo que conjuga análisis literario, escucha activa, cuerpo y acción escénica.

Del mismo modo, la tesis de Annebeth Moolenburgh *Yerma vraagt een toefeling* (2020) constituye un aporte valioso para pensar los procesos de adaptación desde una lógica transcultural y comparativa. Su análisis detalla cómo la obra de Lorca es transformada en una pieza contemporánea ambientada en Flandes, donde los símbolos, personajes y conflictos se resignifican para dialogar con nuevas realidades afectivas y sociales. Esta adaptación no se limita a conservar el contenido temático de la obra original, lo reconstruye desde un lenguaje renovado, revelando que el deseo de maternidad frustrada puede adquirir nuevas formas según el contexto.

En el marco de una investigación-creación como la presente propuesta, este análisis permite comprender la adaptación no como un traslado literal del texto dramático a otro

lenguaje, sino como un proceso de reinterpretación situada que implica nuevas visiones simbólicas, espaciales y expresivas. El análisis transcultural desarrollado por Moolenburgh muestra que los conflictos centrales de *Yerma*, en particular el deseo de maternidad frustrada y la presión social ejercida sobre el cuerpo femenino, pueden adquirir nuevas configuraciones cuando se desplazan a otros contextos culturales. De este modo, la obra deja de ser únicamente una representación de la Andalucía rural de principios del siglo XX para convertirse en un dispositivo que dialoga con problemáticas contemporáneas desde otros marcos sociales y afectivos.

Este planteamiento resulta pertinente para un proyecto que busca traducir *Yerma* al lenguaje de la danza, en tanto subraya la necesidad de construir equivalencias poéticas que no dependan de la palabra, sino del cuerpo, el gesto y la composición espacial. La adaptación se concibe así como un ejercicio de resignificación corporal, donde los símbolos y tensiones del texto lorquiano se replantean mediante recursos propios del movimiento, manteniendo su densidad trágica sin reproducir de manera literal la dramaturgia original. En este sentido, el trabajo de Moolenburgh aporta un soporte conceptual para pensar la creación escénica como un proceso que articula contexto, corporalidad y sentido, lo cual dialoga directamente con los objetivos de esta investigación.

Asimismo, el trabajo de fin de grado de Alexia Solares Redondo *La Dama de las Camelias. Una renovada adaptación para el ballet clásico* (2023) ofrece un enfoque valioso para la adaptación escénica desde el lenguaje visual y corporal. A través del diseño de escenografía y vestuario, la autora construye un universo simbólico que acompaña la transformación del personaje femenino, dotándolo de autonomía y sensibilidad contemporánea. Su trabajo se basa

en fundamentos teóricos como *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, que le permite conceptualizar los entornos escénicos como espacios íntimos de transformación emocional; así como en teorías del diseño escenográfico y vestuario desde Mary Holt, que subrayan el potencial narrativo de los materiales, colores y texturas. Para una adaptación de Yerma al lenguaje de la danza, este enfoque ofrece pistas esenciales para pensar la escenografía y el vestuario no como mera decoración, sino como extensiones poéticas del conflicto interno, capaces de articular visualmente los ejes simbólicos de la obra.

Con la tesis de Franklin Zumba Domínguez, *Adaptación teatral de la obra literaria El túnel de Ernesto Sábato* (2019), se explora el tránsito del texto narrativo al texto dramático mediante un proceso de desarrollo creativo que culmina en la puesta en escena de la obra *El Silencio de María*. Su investigación radica en cómo trasladar la riqueza psicológica, estructural y simbólica de una novela hacia una dramaturgia escénica sin perder el núcleo de convicción dramática. Para abordar este reto, el autor realiza un análisis profundo de la novela original, extrayendo los elementos con mayor carga dramática y construyendo una nueva estructura que reorganiza los acontecimientos en función de la acción escénica. A través de este proceso, se plantea un ejercicio de fidelidad creativa que no busca una transcripción literal, sino una recreación significativa.

El autor se apoya en los aportes teóricos de Patrice Pavis, Yves Lavandier, Jorge Dubatti y José Sanchis Sinisterra. También asiste a las estéticas de la recepción (Hans Robert Jauss), el naturalismo (Émile Zola) y el distanciamiento brechtiano. Estos enfoques permiten comprender la adaptación teatral no solo como un traslado formal del texto literario al escenario, sino como una operación crítica que transforma el sentido de la obra en función de su nueva materialidad

escénica y de su contexto de recepción. El naturalismo aporta una mirada sobre la construcción de personajes y situaciones desde lo cotidiano y lo psicológico, favoreciendo una lectura dramática atenta a las tensiones internas de los sujetos. Por su parte, el distanciamiento brechtiano introduce una perspectiva que evita la identificación pasiva del espectador y propone una relación crítica con el material adaptado, resaltando su dimensión social e histórica. A su vez, Finalmente, la teoría de la recepción subraya que toda adaptación implica un nuevo horizonte de interpretación, en el que el espectador reinterpreta la obra desde su experiencia y su temporalidad.

En conjunto, estos antecedentes fundamentan la adaptación como un proceso de redefinición creativa que transforma la palabra escrita en una experiencia escénica viva, donde se articulan dramaturgia, actuación y mirada crítica sobre el texto original. Por lo tanto, esta investigación resulta especialmente útil ya que ofrece una ruta metodológica clara para intervenir una obra literaria con fines escénicos, y al demostrar que la adaptación puede ser un ejercicio de reformulación creativa que transforma la palabra escrita en corporalidad viva sobre el escenario.

A su vez, la tesis de Anahis Ximena Beltrán Guillén “*Adaptación de la obra de teatro La vida es sueño...*” (2023) representa un ejemplo de cómo una obra clásica puede ser reformulada escénicamente desde una perspectiva inclusiva, crítica y contemporánea. Al transformar el género de los personajes y situar el conflicto en un centro de salud mental, la autora introduce variables como la neurodivergencia y la identidad de género para replantear el encierro, el control institucional y la autodeterminación. Esta relectura no sólo conserva la estructura dramática del texto original, sino que amplifica su potencia simbólica en relación con las

tensiones actuales entre cuerpo, poder y libertad. Para nuestro caso, esta propuesta resulta sumamente inspiradora, ya que demuestra que es posible articular una poética corporal que dialogue con los núcleos trágicos del texto lorquiano desde nuevas miradas y sensibilidades, incorporando elementos escénicos que resignifiquen la figura femenina a través de un lenguaje que cruza lo corporal y lo simbólico.

De igual manera, el trabajo de Wenceslao Suescún Herrera titulado *Proceso de montaje de la obra Anacleto Morones basada en el cuento Juan Rulfo* (2021) aporta un desarrollo metodológico útil para procesos de investigación-creación enfocados en la adaptación literaria al lenguaje escénico. Su propuesta parte del concepto de adaptación dramática de Eliecer Cantillo, así como en los aportes de Patrice Pavis sobre la puesta en escena como sistema de signos. El autor ofrece una guía clara sobre cómo reinterpretar un texto respetando su esencia simbólica compartiendo su experiencia de transformación de un cuento narrativo en una obra teatral a través del cuerpo, la voz y el diseño de escena. La construcción dramatúrgica, el trabajo actoral basado en la exploración biográfica de los personajes y el uso expresivo del espacio y los objetos, son herramientas aplicables a la creación dancística de Yerma, pues permiten traducir los conflictos internos y las tensiones sociales en una poética visual y corporal.

Por otra parte, el trabajo de Ivonne Cristina Ávila Carranza, en su trabajo *Contextualización y adaptación de la tragedia de Eurípides Medea, a la contemporaneidad* (2021) amplía la perspectiva de adaptación escénica desde una base teórico-práctica profundamente vinculada al cuerpo, el símbolo y la crítica social. Partiendo de teorías como la antropología teatral de Eugenio Barba, los arquetipos de Carl Jung y los estudios feministas de Marcela Lagarde, la autora plantea una relectura del mito de Medea, atravesado por

problemáticas contemporáneas como la alienación parental y la violencia psicológica. Esta aproximación no solo modifica el texto clásico, sino que convierte el cuerpo actoral en una herramienta poética y política, capaz de articular el dolor, la injusticia y la resistencia femenina. En este texto, Ávila demuestra que la escena es un espacio fértil para traducir conflictos literarios al lenguaje performativo desde una dramaturgia corporal, crítica y situada, lo cual constituye un referente clave para la adaptación dancística de *Yerma*.

Ahora bien, desde una perspectiva enfocada al análisis de la obra, aparece Karla Vera Ponce con *Representaciones del tema de la infertilidad en Yerma de Federico García Lorca* (2023), este trabajo aporta a esta investigación una base interpretativa sólida sobre el simbolismo que rodea la infertilidad en la obra lorquiana, entendida no solo como carencia biológica, sino como metáfora de opresión social y emocional. A través de un enfoque hermenéutico y feminista, se revelan elementos simbólicos (como la sequía, el silencio o la piedra) que enriquecen la posibilidad de traducción escénica en términos coreográficos, permitiendo construir una poética corporal que dialogue con el encierro, la frustración y la resistencia femenina. Esta perspectiva fortalece la dimensión crítica de esta adaptación dancística, al proponer una relectura desde el cuerpo como territorio sensible y en disputa.

Por último, la tesis doctoral *De la literatura a la danza: folklore, género e identidad nacional en Sab, El sombrero de tres picos, Bodas de sangre y el tango* (2019), Rivas Prado revisa cómo las adaptaciones coreográficas de obras literarias de Cuba, España y Argentina transforman las representaciones de género e identidad nacional a través del cuerpo y el folklore. A partir de un trabajo comparativo e interdisciplinario, el autor analiza las formas en que estas obras escénicas reconfiguran los discursos literarios al incorporar elementos musicales, visuales

y coreográficos que estilizan y re significan figuras marginales como la gitana andaluza, el compadrito argentino o el mestizo cubano esclavizado.

Esta tesis ofrece un valioso modelo metodológico para abordar la relación entre texto y cuerpo, y legitima la danza como vehículo de producción cultural y política. Este enfoque resulta particularmente útil para este proyecto de investigación, ya que propone herramientas para adaptar *Yerma* desde una perspectiva corporal que dialogue con las tensiones entre tradición, género y nación.

En síntesis, los antecedentes revisados permitieron evidenciar diversas rutas de aproximación a la adaptación de *Yerma* y, en general, de obras literarias al lenguaje escénico. En conjunto, estos trabajos dan cuenta de cómo es posible asistir a la transformación de elementos literarios en elementos de corte escénico, cada uno dotado de una materialidad específica. Así las propuestas analizadas ofrecieron herramientas suficientes para llevar a cabo esta operación, evidenciando conexiones entre contextos diversos que, aunque no compartan tiempo o espacio, se articulan a partir de símbolos y conflictos comunes. Así, la adaptación se configura como un ejercicio de reinterpretación que trasciende la mera reproducción del texto, abriendo un espacio crítico donde convergen distintos lenguajes, literario y dancístico, junto con la carga sensorial y simbólica de elementos como la escenografía y el vestuario.

De este modo, la escena se convierte en un lugar donde los contenidos de la obra se resignifican y se encarnan, permitiendo que el espectador no solo reciba un relato, sino que experimente una vivencia que invita a repensar la realidad. En particular, los enfoques revisados en torno a *Yerma* aportan elementos clave para comprender y problematizar las tensiones

asociadas a lo femenino, la presión social y el conflicto interno, posibilitando que la adaptación escénica se proyecte como un espacio de reflexión sensible y crítica frente a estas problemáticas.

1.2. Justificación

En el año 2017, en Barranquilla, Colombia; mientras estudiaba teatro en la agrupación Malandraca Escénica, recuerdo que a los estudiantes se nos asignó como ejercicio montar nuestras escenas favoritas de la Obra de Lorca “Bodas de Sangre”. Fue ahí cuando empecé a conocer el mundo lorquiano y quedé fascinada con él. Desde allí, me di a la tarea de buscar más obras de este autor, y entre ellas me encontré con *Yerma*, me sentí muy conectada con la angustia y el sufrimiento de este personaje y siempre me pregunté cómo sería llevar esta pieza a escena desde un lenguaje danzado. Es por esto que, este proyecto de investigación-creación surge por un interés personal de explorar las posibilidades de adaptación de la obra *Yerma*, de Federico García Lorca, al lenguaje de la danza escénica. Partiendo del reconocimiento de la potencia simbólica y poética de la dramaturgia lorquiana, especialmente en lo que respecta a las tensiones del deseo, la maternidad y la opresión social, como una fuente para la creación corporal.

La investigación toma valor en tanto busca indagar de qué manera la traducción escénica de *Yerma* al lenguaje de la danza puede aportar nuevas miradas sobre la construcción de sentido en escena, alejándose de una representación literal del texto y priorizando el cuerpo como vehículo expresivo y generador de discurso. Al tratarse de un proceso de creación, se hizo hincapié no solo en el resultado final (la puesta en escena), sino también en el proceso, las dificultades, nuevos caminos y los hallazgos surgidos en el camino creativo, tales como la

exploración de materiales coreográficos, dispositivos escénicos y rutas metodológicas de creación.

Este proyecto constituye una propuesta innovadora en tanto plantea una adaptación de *Yerma* desde la danza contemporánea, un enfoque que ha sido poco explorado tanto en montajes escénicos de esta obra como en investigaciones académicas. La mayoría de versiones existentes de la obra se han desarrollado dentro del teatro o la danza flamenca, por lo que esta aproximación corporal desde lo contemporáneo abre nuevas posibilidades interpretativas. Además, la escasez de documentación escrita y análisis sobre adaptaciones de obras literarias a la danza refuerza la necesidad de iniciativas como esta, que no solo producen obra artística, sino que generan conocimiento sobre los posibles cruces entre literatura, cuerpo y escena. También contribuye a la reflexión sobre las adaptaciones escénicas como forma de investigación artística. Al mismo tiempo, en el campo de las artes, cada vez cobra más relevancia el enfoque de investigación-creación, ya que permite construir conocimiento desde la experiencia, el ensayo y el hacer.

Por último, esta investigación es pertinente no solo en el ámbito académico, sino también en las dinámicas socioculturales actuales, dado que permite visitar una obra clásica desde una perspectiva contemporánea, replanteando su poética y abriendo espacios para la reinterpretación de sus temas a través del cuerpo.

1.3. Pregunta de investigación.

¿Cómo adaptar la obra *Yerma* de Federico García Lorca a una puesta en escena en danza?

1.4. Objetivo

1.4.1. Objetivo General

- Realizar una adaptación dancística de la obra *Yerma* de Federico García Lorca.

1.4.2. Objetivos específicos

- Analizar las estrategias de adaptación de obras literarias al lenguaje escénico en danza.
- Definir los principales ejes temáticos que aborda la obra *Yerma* para la creación de la puesta en escena en danza
- Explorar rutas creativas útiles para la puesta en escena.
- Documentar y sistematizar el proceso de investigación-creación

2. CONTEXTO

Las obras del dramaturgo y poeta granadino Federico García Lorca abordan temáticas concernientes al contexto de una España conservadora de principios del siglo XX. Fue en este periodo histórico tan convulsivo, donde la derecha subió al poder y Lorca se dio a la tarea de escribir su ciclo de tres grandes dramas rurales: *Bodas de Sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma*, los cuales retratan, desde distintos enfoques, el problema de la mujer andaluza. Asuntos como el deseo, la muerte, la esterilidad, la opresión y el sexo giran en torno a estas tragedias.

En el caso de *Yerma*, el autor nos muestra como una mujer fervientemente desea ser madre, pero no lo consigue; y a lo largo de la historia, se muestra la tensión entre su marido, hombre elegido por su familia, y la relación imposible con Víctor, personaje hacía el que la protagonista, *Yerma*, tiene sentimientos, pero debido a la honra y la moral, no es capaz de

acercarse a él. Así, es por este conflicto interno que Yerma va en busca de consejos de mujeres cercanas a ella, para así apaciguar sus angustias. A lo largo de la obra, podemos ver como ella es juzgada ante la sociedad que la rodea. Esta historia Lorquiana, como en gran parte de las obras de este autor, Es una fuerte crítica a la moral de una sociedad que, de alguna manera, impone ciertos ideales de lo que una mujer joven debe alcanzar, en este caso la maternidad, siendo esta vara la que mide su feminidad y lo que “realmente la definiría como una mujer realizada”.

Considerando lo anterior, leer esta obra resultó personalmente atractivo, en parte por su rica poética y símbolos que aluden a la naturaleza, al agua, la sangre, la vida, la muerte, lo marchito etc. y, por otro lado, por esta protagonista que al principio se muestra sumisa y frustrada, conforme al ideal femenino de la época, y que finalmente toma una decisión radical: ahorcar a su marido, una vez enterada que él no puede ni desea tener hijos, siendo un momento de liberación para yerma a la vez que termina llevándola a su perdición. En síntesis y apoyados en Najat Hssaini: “Yerma es la necesidad frustrada de una naturaleza interior que es incapaz de cumplir su propio destino” (2022, p.25).

A partir de allí, me llegaron incógnitas respecto a cómo los conflictos que plantea Yerma pueden transponerse a la actualidad, en un contexto donde, si bien las mujeres han conquistado espacios de autonomía y participación social, persisten patrones culturales que continúan condicionando su cuerpo, su deseo, su proyecto de vida y su existencia. La tragedia de Yerma (centrada en la imposibilidad de la maternidad y la represión sexual) dialoga con tensiones que siguen presentes bajo formas renovadas, tal es el caso de la presión social por cumplir ciertos mandatos de género, la sobrevaloración de la maternidad como núcleo de la identidad femenina,

y el control del cuerpo reproductivo, así como sutiles o explícitas censuras hacia la expresión libre del deseo.

Así pues, la imposibilidad trágica que vive la protagonista no solo es un conflicto anclado en su tiempo, sino que se actualiza y encuentra ecos en las contradicciones de un presente donde, coexisten avances en materia de derechos o reconocimiento a la mujer, junto a la persistencia de discursos y prácticas que perpetúan la subordinación de lo femenino.

Por otra parte, esta obra dramática, ha sido estudiada y analizada desde la literatura, la semiótica, la sociología, estudios de género entre otros; brindando diversas reflexiones desde lo teórico-conceptual, la praxis y diversos contextos. Así mismo, Yerma ha sido llevada a la escena por gran cantidad de grupos y compañías de las artes escénicas alrededor del mundo en las últimas décadas. Entre estas adaptaciones de la obra, a la danza, se destacan: El Tanztheater Eutin en Alemania, dirigido por Krisztina Horvath (1992), La compañía Dante en Colombia, utilizando elementos de la danza tradicional colombiana (1998), El ballet teatro español de Rafael Aguilar con su adaptación de Yerma al Flamenco en 2005, El Grupo Átomo danza-teatro de Ecuador (2019) y El Jóven Ballet Pilar Sánchez en España por su adaptación en 2024 que integra danza y teatro en la escena.

Lo anterior evidencia que Yerma es una obra que ha suscitado un interés sostenido en el tiempo y que admite múltiples lecturas y formas de reinterpretación. Esta riqueza no solo radica en su lugar dentro de la tradición dramática, sino en su capacidad de generar diversas significaciones a partir de sus núcleos simbólicos, los cuales pueden ser trasladados y reconfigurados en distintos contextos escénicos. En este sentido, la obra se presenta como un material abierto, cuya potencia no se agota en una única interpretación, sino que se renueva en

cada proceso creativo, permitiendo explorar sus dimensiones emocionales, sociales y simbólicas desde perspectivas actuales.

3. DESARROLLOS CONCEPTUALES

3.1. Adaptación: del texto literario a la danza

Si bien la adaptación de obras literarias al lenguaje dancístico no es un fenómeno nuevo (basta recordar ballets clásicos como *La Cenicienta* o *Romeo y Julieta*), ha sido escasamente teorizada en comparación con otras formas de transposición escénica. Este vacío podría resultar algo paradójico, dado que esta carencia teórica nos permite recurrir al marco conceptual que Linda Hutcheon (2006) desarrolla en su teoría general de adaptación, la cual, sin limitarse a ningún medio artístico en particular, ofrece herramientas valiosas para analizar estos procesos transmediales. Cuando Hutcheon establece que "Adaptation is repetition but repetition without replication" (p. 7), esto supone una distinción crucial que nos libera de aquel discurso que insiste en exigir fidelidad a la obra original, abriendo posibilidades especialmente fecundas para la danza como medio en constante reinterpretación.

En el contexto dancístico, esta perspectiva adquiere especial relevancia cuando se tiene la capacidad de transitar libremente entre la sugerencia metafórica y la representación literal, si lo requiere la adaptación, se puede optar por conservar ciertos elementos textuales (como palabras proyectadas o acciones reconocibles) o bien transformarlos completamente en vocabulario coreográfico, donde los conflictos dramáticos devienen en tensiones corporales y las relaciones espaciales pueden sustituir diálogos. Esta flexibilidad es precisamente lo que Hutcheon celebra

en su teoría, la adaptación como posibilidad creativa antes que como obligación reproductiva. Durante este proceso creativo, esta flexibilidad se evidenció en ejercicios de traducción corporal de frases seleccionadas de la obra, en los cuales algunas secuencias tendían a lo ilustrativo y otras derivaban hacia la abstracción, permitiendo reflexionar sobre los límites entre narrar con el cuerpo y sugerir poéticamente el conflicto sin explicitarlo.

Otro aspecto central en la teoría de Hutcheon (2006) es el placer estético que generan las adaptaciones, el cual surge de la combinación entre lo familiar y lo nuevo. La autora señala que este atractivo proviene "de la repetición con variación, del ritual reconfortante unido al picante de la sorpresa" (Hutcheon, 2006). Esta dualidad resulta especialmente productiva en la danza, donde la obra original funciona como un referente que se desestabiliza y reinventa a través del movimiento. El espectador reconoce ciertos elementos esenciales (temas, emociones, atmósferas) pero experimenta una vivencia distinta, mediada por la corporalidad y la espacialidad propias del lenguaje coreográfico. En este sentido, la adaptación de Yerma buscó conservar núcleos temáticos como el deseo, la frustración y el encierro, desplazándolos hacia una experiencia sensorial donde el cuerpo, más allá de la palabra, se convirtiera en portador del conflicto.

Hutcheon (2006) insiste en que el análisis de las adaptaciones no debe centrarse en su grado de similitud con el texto fuente, sino en su autonomía como obras artísticas. Esta postura es liberadora para la creación dancística, pues legitima la apropiación subjetiva y la reinvención formal, en este caso, la danza no está obligada a "contar" la historia original, sino que explora sus resonancias simbólicas y sensoriales mediante sus propios medios expresivos. Así, el coreógrafo es, además, un intérprete que filtra la obra literaria a través de su mirada creativa y las posibilidades específicas del cuerpo en movimiento. Desde esta perspectiva, el proceso de

creación no se orientó a reproducir la secuencia dramática de la obra, sino a construir escenas a partir de núcleos emocionales producto de la lectura del texto y de la experiencia corporal durante la exploración.

La autora también propone entender la adaptación como un proceso de "apropiación" o "rescate creativo" (Hutcheon, 2006), más que como un producto terminado. Esta mirada enfatiza el acto de creación en sí mismo: las decisiones, tensiones y descubrimientos que surgen al transitar del texto a la danza, en este proceso, el creador disecciona la obra literaria (una imagen, una emoción, un conflicto) y la reelabora mediante herramientas coreográficas. Hutcheon sugiere que en esta fase de apropiación la adaptación revela su verdadero potencial, al establecer diálogos inesperados entre los medios artísticos. Esta idea se reflejó en cómo la exploración corporal funcionó como espacio de reconocimiento y de selección de materiales, identificando qué imágenes del texto activaban respuestas físicas significativas y cuáles se transformaban en gestualidades propias del lenguaje dancístico.

En este sentido, la teoría de Hutcheon (2006) redefine la adaptación como una forma de diálogo intermedial, donde existe una retroalimentación entre la obra fuente y su reinterpretación. Esto es fundamental, pues permite concebir la creación coreográfica no como una pérdida del sentido original, sino como una ampliación de sus significados. La repetición con variación de la que habla Hutcheon se manifiesta en la conservación de la esencia literaria mientras la transforma radicalmente en su expresión concreta, así, cada adaptación se convierte en un nuevo elemento en la serie de significados que la obra puede generar. Lo anteriormente descrito explica cómo esta adaptación se configuró como un proceso de traducción poética y crítica, donde el cuerpo actuó como espacio de interpretación, reescritura y resignificación del

drama lorquiano, trayendo elementos de ese contexto al presente en una experiencia contemporánea y situada.

En concordancia con lo anterior, la particularidad de la adaptación dancística, tal como señala Smith (2003), reside en que la traducción del texto al movimiento, lo cual implica un tránsito entre medios expresivos radicalmente distintos. A diferencia de lo que ocurre en la ópera, donde el libreto se canta, o en el teatro, donde el texto se pronuncia, en la danza no existe una equivalencia directa entre palabra y acción corporal. Este salto cualitativo exige un proceso de *transcodificación*, que a *grosso modo* significa que elementos narrativos o poéticos devienen en cualidades de movimiento, dinámicas espaciales o relaciones entre cuerpos.

En el proceso de adaptación de *Yerma*, esta transcodificación se manifestó en la necesidad de desprenderse progresivamente de la lógica verbal del drama para trabajar con sensaciones físicas, impulsos y tensiones musculares que condensaran el conflicto de la protagonista. Las frases seleccionadas del texto no fueron manejadas desde la literalidad o la exactitud, sino reinterpretadas como acciones corporales que expresan estados internos como la frustración, el deseo o el encierro, este tránsito entre palabra y cuerpo implicó una reconfiguración del sentido; aquello que se articula como texto escrito, en la danza convirtió esos signos escriturales en ritmo, peso, dirección y espacialidad. La adaptación, en este sentido, no es mera reproducción, sino reencarna un sistema de significación alternativo bajo su propia lógica, sin negar el original.

Este carácter no literal de la traducción coreográfica, como advierte Smith (2003), hace que la danza nunca sea una reproducción fiel del texto original, sino una experiencia estética

distinta. Mientras el lenguaje verbal construye significados desde la linealidad discursiva, la corporalidad en danza propone una alternativa. De naturaleza abstracta, fragmentaria y multisensorial, donde los sentidos emergen de la acumulación de imágenes cinéticas, de tensiones, vacíos y clímax, o de la resonancia emotiva de los gestos, aquí, el espectador participa activamente en la construcción de sentidos a partir de estímulos corporales y espaciales.

Esta segunda propuesta refuerza las ideas de Hutcheon de adaptación como transformación creativa, pero añade un matiz importante, el cambio de medio altera radicalmente la experiencia receptiva. Mientras la literatura opera mediante códigos lingüísticos “doblemente abstractos” (signos escritos que pueden representar sonidos al mismo tiempo que conceptos), la danza trabaja con una materialidad corporal inmediata y viva que, aunque puede contener elementos simbólicos, se experimenta primero como presencia sensorial directa. El cuerpo en movimiento comunica a través de una presencia física directa que activa respuestas kinestésicas y emocionales en el espectador, sin necesidad de pasar por el filtro de la representación lingüística. Esta transformación no es meramente formal, sino epistemológica, ya que nos encontramos con la modificación al interiorizar la obra desde nuestra percepción y conocimiento.

Más adelante, Smith (2003) subraya que el placer de la adaptación dancística surge precisamente de esa diferencia evidente entre el texto fuente y su versión coreográfica. El público no busca una réplica, sino un diálogo entre la obra original y la nueva experiencia corporal propuesta, que en contraste con Hutcheon destaca como la danza no solo repite con variaciones, sino que cambia la disposición frente a la experiencia artística, trasladándola del plano de lo discursivo a lo sensorial, de lo narrativo a lo atmosférico, y de lo individual (la lectura) a lo colectivo (la vivencia compartida en el espacio escénico).

Por otro lado, Queiroz y Aguiar (2008) profundizan en cómo la danza puede reinterpretar creativamente un texto literario, sin limitarse a “ilustrar” su trama. Los autores proponen que existen dos formas principales de adaptación, a saber, la transposición ilustrativa (que traslada personajes o ambientes del texto al movimiento) y la recreación crítico-creativa (que transforma estructuras literarias en patrones corporales). Un ejemplo clave es su adaptación de la obra de Gertrude Stein, donde convirtieron la repetición de palabras en repetición de movimientos mínimos (caminar, sentarse), transmitiendo la misma sensación de monotonía que el texto original, pero mediante recursos coreográficos, nuevamente, reforzando la idea que la danza no necesita “replicar” la obra literaria, pues puede evocar sus efectos esenciales a través de su propio lenguaje.

Lo interesante del planteamiento de los autores estriba en que toda adaptación tiende a ser, de alguna manera, un acto de “revolución creativa”. Cuando un coreógrafo toma una obra escrita y decide qué conservar, qué transformar y qué descartar, está haciendo algo mucho más audaz que traducir, está reensamblando la obra desde cero, bajo otro lenguaje acompañado por un nuevo sistema de símbolos. Claro, esto podría incomodar visiones “puristas”, abriendo interrogantes como ¿Dónde quedaron los versos de Lorca? ¿Por qué no se menciona tal escena?, pero justamente ahí radica el valor artístico. La danza no está para hacerle los deberes a la literatura, sino para entablar un diálogo con ella, incluso si ese diálogo implica deconstruir sus propias lógicas. Quizás el verdadero problema no sea cómo adaptar “bien” un texto a la danza, sino cómo usar la danza para evidenciar que hay más allá del seguimiento al pie de la letra.

A continuación, se considera prudente usar como ejemplo el trabajo de José Limón en *The Moor's Pavane* (1949) y *Barren Sceptre* (1960), desarrollado por Elizabeth Klett en su texto

“Dancing tragedy: José Limón's adaptations of Shakespeare” ya que, ofrece un caso práctico para analizar cómo las adaptaciones artísticas trascienden lo textual y exploran nuevas formas de reinterpretación. A través de la danza moderna, Limón no solo simplifica las tramas de Otelo y Macbeth, reduciéndolas a lo esencial (cuatro personajes en el primer caso y un dueto en el segundo), sino que traslada los conflictos shakesperianos a un lenguaje corporal donde lo apolíneo (el orden, la contención) y lo dionisiaco (el caos, la pasión) se manifiestan en tensiones físicas. Aquí, Klett (2015) señala que estas coreografías no buscan una traducción literal del texto, sino una reencarnación de sus temas universales; la ambición destructiva, los celos y la lucha por el poder se expresan mediante movimientos que oscilan entre lo estilizado y lo visceral, entre el control y el abandono. Esto es vital porque demuestra que las adaptaciones dependen, más bien, de su capacidad para capturar la esencia dramática a través de medios alternativos.

Además, el análisis de Klett revela cómo Limón incorpora críticas políticas implícitas (como la alusión a regímenes autoritarios en *Barren Sceptre*) y reinterpreta las dinámicas de género (la relación homoerótica entre Otelo y Yago o la feminización de la culpa en *Lady Macbeth*), lo que ilustra cómo las adaptaciones pueden actualizar los conflictos originales para dialogar con los contextos socioculturales actuales. Así, el caso de Limón subraya la flexibilidad de las adaptaciones en su dimensión de exploración, desde nuevos lenguajes artísticos, las complejidades humanas que las obras fuente plantean, como es en este caso pueden ser las piezas lorquianas.

La convergencia de las perspectivas de Hutcheon, Smith, Queiroz y Aguiar, y Klett sustenta de manera sólida el objetivo central de esta investigación-creación. Hutcheon (2006)

plantea la adaptación como un acto creativo autónomo que, aunque dialoga con el texto original, se despliega en un nuevo medio con sus propias convenciones y potencialidades expresivas; idea que se alinea con la propuesta de trasladar la dramaturgia de *Yerma* al territorio del movimiento. Junto con Smith enfatizan la importancia de comprender la esencia y el contexto de la obra de origen para que su transformación mantenga coherencia simbólica, lo que aquí se ve reflejado en el estudio minucioso de los ejes temáticos y la carga simbólica dentro de *Yerma*.

En este sentido, Queiroz y Aguiar subrayan la necesidad de generar un puente entre la obra original y el público contemporáneo, actualizando sus sentidos a través de estrategias creativas, mientras que Klett defiende la adaptación como un espacio de negociación entre fidelidad y libertad creativa. Estas miradas, respaldan un enfoque en el que la adaptación es una configuración estética y conceptual que, en este caso, permite que la tragedia de *Yerma* encuentre nuevas resonancias a través del cuerpo y la escena actual.

3.2. Yerma y los ejes temáticos

La tragedia de *Yerma* puede leerse como la encarnación poética de una imposibilidad esencial: la frustración vital de una mujer que desea un hijo con una intensidad que desborda lo racional y lo socialmente permitido. Hssaini (2022) subraya que el conflicto central de *Yerma* no se reduce a la infertilidad como carencia fisiológica, sino a una necesidad visceral de maternidad que estructura su subjetividad y define su lugar en el mundo. De este modo, la obra encarna una tragedia del anhelo insatisfecho, donde el deseo femenino es tanto un impulso biológico como una construcción cultural, una búsqueda de sentido en un entorno que clausura toda posibilidad de realización personal femenina por fuera de la maternidad.

Este deseo obsesivo por ser madre entra en tensión con la figura de Juan, su esposo, quien simboliza no solo la negación de su libido, sino también una estructura de control patriarcal que asfixia a Yerma. Según Hssaini (2022), Juan se presenta como un muro infranqueable, una roca que impone límites al cuerpo y a la vida afectiva de su esposa. Aunque lo interesante es que Yerma no rechaza su propia sexualidad, sino que no encuentra en Juan un canal para su expresión. La sexualidad femenina, entonces, queda atrapada en el conflicto entre el deber y el deseo, el instinto y la norma, lo que configura una tensión no resuelta que se acumula hasta estallar en el desenlace trágico.

Raquel Serur (2004) propone un enfoque que va más allá de la dimensión reproductiva, sugiriendo que la frustración de Yerma no radica únicamente en la imposibilidad de tener un hijo, sino en la represión de su deseo erótico y en la imposición de un modelo de feminidad que niega el goce. La figura del hijo, en este contexto, aparece como una sublimación del deseo sexual, que se vuelve inalcanzable por estar filtrado por el mandato moral de la honra. La atracción contenida hacia Víctor y la indiferencia de Juan forman un triángulo de tensiones donde el erotismo es desplazado hacia el silencio, lo onírico y lo metafórico. Yerma no puede consentir la desaparición de ese deseo, y es en ese umbral entre lo reprimido y la obediencia moral es donde se instala su tragedia.

El peso del mandato social y la honra, es otro eje central que articula el conflicto interno de Yerma. Como señala Nieva de la Paz (2008), la protagonista se encuentra atrapada entre un deseo legítimo —tener un hijo— y una estructura moral que le impide transgredir los límites impuestos por la sociedad patriarcal. Aunque el deseo de maternidad la consume, Yerma no está dispuesta a romper los valores que le fueron inculcados: no puede concebir un hijo fuera del

matrimonio, porque eso implicaría la deshonra familiar y social que define su identidad como mujer. Así, la tragedia de *Yerma* se sitúa en la imposibilidad de elegir entre el deseo propio y la obediencia a una moral impuesta, lo que la convierte en una figura profundamente contradictoria, atrapada entre su instinto y su deber.

Este peso por mantener lo tradicional, no implica sumisión, ni pasividad. *Yerma* se distancia progresivamente de los modelos de feminidad basados en la resignación y el silencio. Al contrario, como observa Nieva de la Paz (2008), su trayectoria la aleja de los roles tradicionales de esposa y madre abnegada, aproximándose a una figura que subvierte los estereotipos de género. Al final de la obra, *Yerma* emerge como una mujer que toma una decisión radical, irreparable e irreversible al asesinar a Juan, y con ese acto desmantela el orden que la oprimía. La obra, entonces, no solo representa el conflicto entre deseo y norma, sino también la gestación de una subjetividad femenina que, al no encontrar lugar dentro del sistema, lo fisura desde dentro.

El universo simbólico de *Yerma* refuerza esta tensión entre deseo y represión, mediante elementos naturales que funcionan como extensiones emocionales de la protagonista. Mabrey (1996) destaca que el paisaje en Lorca está cargado de erotismo latente: las ramas, con su connotación fálica, y las fuentes, que evocan el líquido vital, son símbolos que intensifican el deseo insatisfecho. En la escena de las lavanderas, el lenguaje se vuelve abiertamente sexual y alusivo, pero siempre cifrado, como si lo dicho solo pudiera expresarse por alusión. En ese sentido, el simbolismo lorquiano no representa solo una decoración poética, sino una codificación emocional del cuerpo femenino y su represión. El deseo en *Yerma* no se extingue: se pospone, se encripta, se desplaza hacia el paisaje, el sueño y la palabra poética.

El simbolismo floral en *Yerma* refuerza la relación entre feminidad, deseo y muerte. Nélida (1994) señala que las menciones a flores como los jazmines y los juncos, lejos de representar una feminidad pura o idealizada, aluden a una carga oscura y ambigua. Cuando en la obra se menciona que “cuando tu carne huele a jazmín”, la imagen adquiere una connotación negativa, vinculada a la ausencia, el presentimiento y la amenaza. Así, la flor deja de ser vida y belleza para convertirse en frustración y negación del deseo. La carne femenina, relacionada aquí con la flor marchita o condenada, simboliza una feminidad incompleta, negada, destinada a no florecer.

El silencio es otro de los elementos estructurantes de la tragedia lorquiana. Nélida (1994) propone que *Yerma* es, en gran medida, una tragedia del silencio: lo no dicho, lo insinuado, lo reprimido, constituyen el hogar del conflicto. De hecho, el silencio oprime de maneras diferentes a los personajes que componen las relaciones principales dentro de la obra, Juan (que nunca habla del deseo ni del amor), Víctor (que representa una posibilidad que nunca se concreta), y Yerma (que calla hasta que ya es demasiado tarde), esto resulta en una red de ausencias que termina destruyendo a la protagonista. El lenguaje poético en la obra no sirve solo para embellecer el discurso, sino para llenar el vacío de lo que no puede expresarse abiertamente en una sociedad que castiga el deseo, es en este momento donde lo estético cumple también la función catártica de denunciar las grietas entre una realidad social que constriñe y unos deseos reprimidos que buscan ser liberados.

Dentro de ese entramado de silencios y símbolos, la masculinidad se abre campo en dos caminos opuestos frente al deseo y el poder. Juan, como afirma Hssaini (2022), representa la negación, la contención, el deber. Es un personaje árido, cerrado al erotismo, que funciona como

extensión del sistema patriarcal que oprime a Yerma. En contraste, Víctor se dibuja como una figura ambigua, que sugiere posibilidad, ternura y deseo (aunque nunca se atreve a actuar), su presencia evoca lo que podría ser la liberación para Yerma, una en la que el deseo y la ternura coexistieran sin negarse una a la otra. Sin embargo, como subraya el análisis de Hssaini, ni siquiera Víctor logra escapar del sistema de valores que rige la vida de Yerma: ambos hombres participan, desde lugares distintos, en la tragedia de su imposibilidad, al final nadie escapa a las dinámicas sociales inherentes a su contexto inmediato.

El deseo, en *Yerma*, no solo es motor del conflicto, sino una fuerza subversiva que erosiona el orden establecido. Mabrey (1996) sostiene que la obra articula un “código simbólico” en el cual el deseo domado no conduce al conformismo, sino a una insubordinación radical frente a lo prohibido. En ese sentido, Yerma no se convierte en mártir de la tradición, sino en su destructora. La represión de su deseo no genera obediencia, sino que desemboca en la aniquilación del sistema que la niega: su acto final no es solo desesperación, es también ruptura con la estructura patriarcal que la ha cercado. La obra, por tanto, no representa únicamente una tragedia íntima, sino una alegoría de la resistencia.

Desde una lectura lírica, Correa (1962) propone que en *Yerma* el acto de concebir no se presenta como un hecho biológico, sino como una experiencia encantada, casi mística. La maternidad se eleva a un plano poético que trasciende la fisiología y se convierte en un símbolo de plenitud femenina, de continuidad vital y redención. En este contexto, el deseo de ser madre no es únicamente deseo de procrear, sino necesidad de pertenecer a un orden simbólico más amplio. No obstante, esta visión idealizada contrasta con la crudeza del contexto social y con la

impotencia que condena a Yerma a la esterilidad, así, la tensión entre lo sublime y lo brutal se convierte en uno de los núcleos más dolorosos de la obra.

Por lo anterior, *Yerma* puede leerse como una tragedia del deseo no realizado, del cuerpo silenciado, de la vida postergada, el drama se construye a partir de lo que no se dice, de lo que se desea y no se puede nombrar (Nélida, 1994). Allí aparece la palabra poética, los símbolos naturales, los gestos contenidos y las flores marchitas componen un metalenguaje que narra la imposibilidad de vivir plenamente dentro de unas dinámicas de obediencia. En este sentido, el conflicto de Yerma no es solo individual, sino estructural: su tragedia es la de una mujer que quiere vivir de otro modo y no encuentra lugar para hacerlo. Al llevar esta historia al lenguaje de la danza, la investigación-creación se propone precisamente explorar ese otro modo de existencia, donde el cuerpo diga lo que la palabra no alcanza, este tránsito implicará la construcción de un vocabulario corporal que dialogue con los diferentes temas de la obra (deseo, represión, maternidad y honra), buscando traducir sus tensiones y simbolismos a dinámicas de movimiento, calidades y cualidades, uso del espacio y composición escénica.

Finalmente, esta conexión entre los ejes temáticos y el lenguaje de la danza se abordó a través de la búsqueda de equivalentes corporales para las imágenes y símbolos presentes en la obra, llegando a explorar como se correlacionan entre sí. En términos prácticos, la sensación de encierro y asfixia que Yerma experimenta en su matrimonio se tradujo en movimientos repetitivos o contenidos, trayectorias circulares cerradas o el uso restringido del espacio escénico, mientras que el deseo contenido se exploró mediante impulsos iniciados en la zona pélvica que son interrumpidos o desviados antes de completarse. La maternidad, como anhelo y

ausencia, se representó en las exploraciones mediante acciones de sostener o proyectar hacia fuera, cargadas de matices emocionales y una atmósfera onírica propia del mundo lorquiano.

Si bien estos caminos no constituyeron un guion fijo, funcionaron como polo a tierra y repertorio de posibilidades, los cuales se desarrollaron durante el proceso creativo, permitiendo que la dramaturgia corporal emerja de la experimentación. De esta forma, la obra dancística se constituyó como un tejido de gestos, calidades y dinámicas que reinterpretaron la tragedia lorquiana.

4. DISEÑO METODOLÓGICO

4.1. Tipo de Investigación

La presente investigación se inscribió dentro del enfoque cualitativo, dado que busca comprender y profundizar en los sentidos simbólicos, corporales y escénicos que emergen al adaptar la obra Yerma de Federico García Lorca al lenguaje de la danza. Como afirman Hernández et al. (2010), “la investigación cualitativa se enfoca en comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto” (p.364), en este caso, el fenómeno observado es el proceso creativo que se despliega desde el cuerpo, el texto y el espacio escénico como medios de exploración poética y crítica.

Este tipo de enfoque permitió abordar el proceso artístico/investigativo desde su dimensión vivencial y simbólica, priorizando la comprensión de significados más que la medición de resultados. Lo anterior, se puede apreciar en los anexos 2 y 4 en su dialogo con la

tabla 1, donde las frases sueltas terminan transformándose en movimientos concretos, que exploran como palabras clave como opresión, podían ser experimentadas mediante lo corporal, siendo una especie de traducción automática. También se pudo ver mediante la interpretación, donde los diferentes movimientos eran resultado de como los pasajes de la pieza lorquiana resonaban con mi psiquis y eran exteriorizados a través de movimientos que no eran mero reflejo, si no más bien vivencia encarnada.

La investigación cualitativa se centra en los procesos, las experiencias y las transformaciones que ocurren durante la creación, reconociendo la subjetividad como fuente legítima de conocimiento. Así, el análisis se fundamenta en la observación, la reflexión y la interpretación de los hallazgos que emergen en la práctica misma, estos se sustentan en el anexo 1, donde luego de la traducción a lo corporal, en el semillero se descubrió los elementos constitutivos de la pieza, al mismo tiempo que sirvió de puente para el análisis de la dramaturgia, la danza y el posterior aprendizaje de lo femenino, el deseo y como estos son somatizados a través del cuerpo, partiendo de las visiones de cada uno de los integrantes del espacio, quienes a su vez presentaron sus percepciones desde su propia experiencia.

Dicho lo anterior, el enfoque cualitativo se ajusta a la naturaleza del proyecto, ya que posibilita una lectura profunda del cuerpo como lenguaje y de la danza como medio para construir y comunicar conocimiento sensible. Desde esta perspectiva, el cuerpo es tanto objeto de estudio como campo de acción e indagación, en concreto, un territorio donde se manifiestan emociones, imaginarios y memorias que se relacionan con la obra en cuestión y el contexto actual. La comprensión del fenómeno creativo, entonces, se teje a través de la observación

reflexiva, la experiencia directa y el análisis interpretativo de los materiales generados durante el proceso de interiorización.

4.2. Enfoque

Dado su carácter artístico y exploratorio, se trató de una investigación-creación, entendida como una forma de generación de conocimiento que articula la práctica artística con la reflexión teórica y crítica. A través de este enfoque, el cuerpo se asume como archivo sensible y vehículo de pensamiento, permitiendo que la creación coreográfica sea, al mismo tiempo, objeto de estudio y medio de indagación. En este sentido, esta modalidad permite que el conocimiento emerja de la experiencia, del ensayo, del error, del gesto, la sensibilidad y de la intuición; reconociendo el valor del proceso creativo en sí mismo. Por esta razón, la investigación-creación no se limita sólo a documentar una obra terminada, sino que pone en diálogo constante la acción poética con el pensamiento y la actividad investigativa.

Tal como plantea Montoya (2018), se trata de un proceso que se configura como un método de trabajo, una actitud mental, una postura simbólica y un modo particular de conexión con la realidad, desde donde se ejercita la crítica, la sensibilidad y la interacción con el contexto. Esta perspectiva convierte lo corporal en campo de exploración y de conocimiento, capaz de evidenciar estructuras simbólicas, afectivas y sociales a través del movimiento, la escucha y la escena. Así, el hacer artístico no niega el saber académico, sino que lo complementa, lo interroga y lo expande desde otros lenguajes.

4.3. Estrategia

Durante el trayecto creativo, las estrategias metodológicas se orientaron hacia la experimentación corporal y la traducción simbólica de los ejes temáticos de Yerma al lenguaje de la danza. Las acciones creativas se desarrollaron en clave exploratoria, permitiendo que el cuerpo se constituyera en fuente de conocimiento y reflexión.

4.3.1. Exploración semillero de investigación

Una de las primeras experiencias fue una exploración escénica de aproximadamente diez minutos realizada frente a los integrantes del semillero Arte, cuerpo y cultura. Esta acción se basó en temáticas generales presentes en la obra —la frustración, el desespero, la tristeza y la nostalgia por lo no ocurrido—, así como en sensaciones asociadas a la corporalidad femenina, especialmente los movimientos vinculados con la pelvis y el útero. La improvisación no estuvo pautada previamente; surgió de manera intuitiva, atendiendo a los impulsos y estados que emergían en el momento, este carácter espontáneo permitió reconocer disposiciones internas y gestos cargados de significado que más tarde sirvieron como detonantes para la composición.

Posterior a la muestra, los asistentes fueron invitados a escribir y/o dibujar en una hoja de papel sus reacciones, lecturas e impresiones de lo acontecido corporalmente (anexo 1). Esta dinámica, donde la exploración se realizó frente a observadores resultó valiosa, ya que las devoluciones (tanto verbales, como escritas) del grupo ofrecieron nuevas visiones sobre los movimientos y emociones expresadas, evidenciando matices que pudieron pasar desapercibidos durante la ejecución.

En mi caso al bailar, experimenté inicialmente nervios, vulnerabilidad y exposición frente al grupo; sin embargo, a medida que avanzaba la improvisación, apareció una sensación de expansión y presencia que me permitió habitarme tanto física como emocionalmente con la puesta en escena. No obstante, la ausencia de un registro audiovisual se presentó como una dificultad, pues me llevó a depender únicamente de la memoria sensorial para la revisión y reflexión posterior. (anexo 2).

Al mismo tiempo, en este taller surgieron ideas como poder, fuerza y temblor como ejes transversales de la exploración, así como nociones de precariedad, límite, opresión y desequilibrio que atravesaban el cuerpo en escena. Algunas personas señalaron la presencia de una energía contenida que por momentos se liberaba, asociándola con fertilidad, crisis y búsqueda, e incluso con un tránsito entre levantarse y recaer. También aparecieron lecturas vinculadas al vínculo profundo, la emoción y el cuerpo como caja de resonancia, donde lo rígido y lo móvil coexistían en tensión. Se mencionaron imágenes como el silencio que perturba, el vientre, las caderas, la fragmentación, la animalidad y una humanidad desbordada, así como la sensación de desplazamiento y de opresión social sobre el cuerpo femenino.

Otro aspecto interesante, es como al pasar de lo escritural a lo corporal, las expresiones que surgían, derivaban en gestos y apropiaciones del espacio inesperadas, lo cual dieron una nueva dimensión y mirada a los movimientos que terminaba por arrojar una cantidad de configuraciones que permitieron reinterpretar a Yerma. Ahora bien, se evidenció que los asistentes plasmaron sus impresiones y sentires (sin tener necesariamente la intención de percibir la trama original de la obra), creando un espacio que no tenía una única dirección, en cambio era una retroalimentación en tiempo real.

Este ejercicio resultó enriquecedor porque planteó nuevas visiones y calidades corporales que terminaron siendo nuevas formas de leer Yerma. Los elementos de la dramaturgia devinieron en experiencias vivas, tanto desde un lugar íntimo como de voces colectivas. Esto ayudó a pensar la propuesta de creación tanto desde dinámicas cambiantes en la corporalidad, utilización del espacio y planimetría, y la búsqueda de nuevas significaciones. De esta manera, se logró ahondar no solo en la tragedia del personaje principal de la obra, si no enriquecer también el debate en torno a lo femenino y sus conflictos, a la traducción de textos a espacios escénicos y por supuesto pensar el lugar de los espectadores y las posibles lecturas que puedan derivar en un futuro.

4.3.2. La palabra y la imagen como detonante corporal

Otra estrategia consistió en trabajar con frases extraídas del texto dramático, seleccionadas por su potencia simbólica o emocional. A cada frase se le asignó una secuencia de movimiento, a modo de traducción corporal de su sentido. Este ejercicio permitió identificar diferentes niveles de representación, en algunos casos, el gesto tendía a lo literal o ilustrativo; en otros, emergían abstracciones que transmitían la emoción sin necesidad de narrarla. Así, el cuerpo se convirtió en un espacio de interpretación poética, donde la palabra escrita encontraba resonancia en la acción física.

Tabla 1

Equivalencias entre los fragmentos de Yerma y el movimiento obtenido.

Frase de la obra	Descripción de movimiento
“Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra...” (Yerma)	Desplazamiento lento y bajo, con los pies descalzos arrastrándose contra el suelo. Peso dirigido hacia abajo, rodillas flexionadas, manos buscando la tierra. Respiración profunda y ritmo sostenido que sugiere necesidad de enraizamiento. El espacio se recorre en trayectorias circulares y cortas. El tiempo es sostenido y continuo.
“Las mujeres dentro de sus casas.” (Yerma)	Movimiento contenido y circular, con el cuerpo delimitando un espacio pequeño, pasos cortos, giros repetitivos, como atrapada dentro de un perímetro invisible. El peso corporal se mantiene controlado, evitando caídas. El tiempo es regular y cíclico. El cuerpo se pliega sobre sí mismo, generando una sensación de encierro espacial.
“Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme.” (Yerma)	Desplazamiento errático por el espacio escénico, con trayectorias curvas e inestables, cambios bruscos de dirección, con el cuerpo la mayor parte del tiempo fuera de eje. Brazos abiertos, torso inestable, ritmo irregular que expresa búsqueda e identidad fragmentada
“Marchita. Marchita, pero segura.” (Yerma)	Movimiento pesado, con el centro de gravedad bajo (caídas parciales del torso y recuperación lenta). La energía se sostiene aun cuando el cuerpo parece agotado. Sucede una contracción progresiva del torso, con cierre de hombros y cabeza hacia el centro corporal. El espacio se reduce hacia una kinesfera mínima.
“Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad.” (Yerma)	Acción repetida de llevar las manos a la boca sin llegar a tocarla y de alcance con brazos hacia el frente y arriba, sin llegar a un punto concreto. El espacio es frontal y limitado, como si hubiera un obstáculo invisible. El

	peso se proyecta hacia adelante y luego se retrae. El cuerpo trabaja desde la extensión del tronco y apertura del pecho, seguida de pliegues abruptos de la cadera (swing).
“Estas machorras son así... les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos.” (Lavandera 5a)	Secuencia con cambios de nivel: subir y bajar del cuerpo. Pies activos, pisadas marcadas. Contraste entre movimientos ágiles (libertad) y gestos de burla (mirada lateral, hombros tensos).
“Tiene hijos la que quiere tenerlos...” (Lavandera 4a)	Gestos repetitivos hacia el vientre, seguidos de sacudidas del torso. Movimiento fragmentado que señala el cuerpo como objeto de juicio. Cambios repentinos de velocidad en las extremidades superiores. Pies que en momento se enraízan en posición paralela o segunda posición.
“Los hombres tienen que gustar... han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca.” (Vieja)	Movimiento ondulante del torso y del cabello. Brazos recorren la cabeza, el cuello y alrededor del busto. Gesto ambiguo entre seducción y sumisión. Desplazamientos en espiral. El espacio se abre hacia diagonales amplias. El tiempo es fluido y continuo. El peso se suspende ligeramente, con apoyos suaves.
“Las mujeres tienen cerradas todas las puertas.” (Yerma)	Brazos que empujan el espacio y rebotan, las manos están empuñadas. Caminata frontal interrumpida por bloqueos repentinos. El cuerpo choca con límites imaginarios. La mirada y la cabeza indican una dirección concreta pero el cuerpo impide ir, creando tensión muscular y contención.
“No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.” (Juan)	Movimiento de cierre corporal: brazos cruzan el pecho y el espacio se contrae hacia el centro. El desplazamiento se orienta hacia atrás o hacia un límite escénico. El tiempo es contenido, con acciones breves y decisivas. El peso se afirma en el centro del cuerpo. El cuerpo construye una barrera física, marcando un perímetro propio.

Nota. Aquí se muestra el proceso de conversión entre lo escrito en la obra lorquiana y su interiorización a nivel corporal

También se desarrollaron improvisaciones guiadas por imágenes y corporalidades específicas, tales como:

- El crepitar: Entendida como una cualidad de movimiento basada en impulsos breves y repetidos, generados desde la musculatura profunda de la columna y proyectados hacia las extremidades. En términos espaciales, el cuerpo ocupa una kinesfera reducida, con acciones que no se desplazan ampliamente sino que vibran en el lugar. El tiempo es rápido e irregular, con cambios súbitos de ritmo. Corporalmente, se activan sacudidas en hombros, pelvis y manos, generando una textura de tensión intermitente.
- El cabello como extensión del cuerpo: Este concepto se abordó ampliando el volumen corporal mediante el uso dinámico de la cabeza y el cuello, permitiendo que el cabello prolongara las trayectorias del movimiento. En el espacio, se trazaron arcos y espirales que excedían los límites del torso. Apareció un juego con la fluidez del movimiento, favoreciendo la continuidad del movimiento. Así mismo, se privilegió la movilidad de la columna superior y la relación entre mirada, cuello y torso. En momentos, el cabello también funcionó como objeto que podía agarrarse y cubrir el rostro.
- La libertad de la pelvis: Aquí se reconoció la pelvis como centro motor del movimiento, liberándola de patrones rígidos o verticales. El cuerpo tenía la posibilidad de desplazarse en trayectorias onduladas y espirales o rectas. Se hizo hincapié en la

disociación entre pelvis y torso, permitiendo oscilaciones, balanceos y movimientos pendulares que activaron una cualidad de expansión y apertura.

- La fragmentación y el quiebre, Estos conceptos se desarrollaron mediante la desarticulación del movimiento continuo, dividiendo el cuerpo en segmentos (cabeza, hombros, torso, pelvis) que se activaban de manera independiente. El tiempo se organizó en secuencias cortas con pausas repentinas. El peso se distribuía de forma irregular y con apoyo inestable. Se trabajaron cortes súbitos del flujo de movimiento (staccato), generando contrastes entre continuidad y detención.

- La presencia social del juicio: Se indagó como una fuerza externa imaginaria que condiciona el movimiento del cuerpo. El desplazamiento se orientó hacia direcciones frontales que eran interrumpidas por bloqueos o retrocesos. El peso se concentró en el eje central, produciendo una sensación de rigidez de la columna vertebral, generando tensiones visibles en hombros, pecho y cuello, acompañadas de gestos de protección en rostro o cierre corporal, como respuesta a una presión simbólica externa.

Estas exploraciones partieron de la premisa de cómo ciertas ideas o metáforas podían materializarse en el cuerpo, activando sensaciones internas y texturas de movimiento que ampliaron el repertorio expresivo.

4.3.3. Personajes y acciones

Una de las estrategias más significativas fue la asociación entre los personajes de la obra y verbos de acción, este procedimiento permitió investigar la dinámica interna de cada sujeto desde el movimiento:

Yerma podía ser “buscar”, “implorar” o “contener”, partiendo de estos conceptos se activaron movimientos dirigidos hacia el afuera (brazos que se proyectan, pasos que avanzan) pero constantemente interrumpidos por fuerzas de retorno hacia el eje, como si el impulso se viera atrapado antes de completarse. En el caso de Juan, “vigilar” o “reprimir”; se generó una cualidad más vertical y contenida, con desplazamientos medidos, peso firme y una economía gestual que sugería control.

Por su parte, Víctor, “observar” o “desear”; aquí se abrió un espacio más suspendido, con tiempos dilatados y direcciones oblicuas, como si el movimiento estuviera siempre a punto de acercarse pero sin invadir del todo. Luego, con las Lavanderas, “juzgar” o “condenar”; con estas se introdujo una energía fragmentada y punzante, con acciones breves, utilización de la voz y miradas que se proyectan hacia un otro imaginado. Por último, la Vieja pagana, desde el “transgredir”, donde se permitió explorar rupturas de eje, cambios súbitos de nivel y una corporalidad más terrenal y desbordada.

A partir de estos verbos se desarrollaron improvisaciones que no buscaban reproducir escenas específicas, sino capturar la lógica interna de cada personaje como energía en movimiento (Anexo 3, 4 y 5). El verbo funcionó como motor, condensó intención, dirección y cualidad, y facilitó transitar entre personajes sin necesidad de caracterización externa. De esta manera, la esencia dramática se tradujo en dinámicas corporales diferenciadas, corporalidades que emergieron desde la acción misma y no desde un seguimiento riguroso del original.

4.3.4. Exploración en dúos y solos

Un momento importante dentro de las estrategias de creación surgió en el espacio de la materia taller montaje, donde se elaboró un pequeño dúo junto a un compañero, este estuvo directamente inspirado en la escena final de la obra, en la que Yerma asesina a Juan (el dúo se desarrolló en un espacio no convencional), ambos intérpretes ya se encontraban en escena al iniciar la primera secuencia basada en principios de *contact improvisation*, donde los cuerpos se buscaban y se rechazaban simultáneamente. Este intercambio generaba una tensión constante entre cercanía y resistencia, construyendo una atmósfera de ambigüedad afectiva entre los personajes, desde allí se desplegaba la coreografía propiamente dicha, caracterizada por mantener, durante gran parte del tiempo, al menos un punto de contacto entre ambos cuerpos.

Inicialmente el personaje de Juan conduce el movimiento de Yerma: la moviliza desde la cabeza, luego desde el torso, la eleva y finalmente la deja caer, posteriormente, la dinámica se invierte y Yerma comienza a desplazar a Juan tirando de él y manipulando sus extremidades, generando una suerte de lucha corporal por el control del movimiento. En medio de este intercambio, la tensión dramática alcanza un punto límite, Yerma asciende sobre la espalda de Juan, él gira sobre su eje y la secuencia concluye cuando ella rodea su cuello con el brazo, provocando que el cuerpo de Juan quede suspendido en una profunda flexión de columna.

Con esta experiencia, retomé la secuencia y la reconfiguré, adaptándola al formato unipersonal, transitando del dúo al solo escénico, lo que implicó una relectura simbólica del conflicto, en la que los dos cuerpos del texto original (Yerma y Juan) fueron condensados en una sola presencia corporal (Anexo 6). Desde esta perspectiva, la acción del asesinato surgió tanto en

gesto literal como en ruptura interna, una metáfora del desbordamiento emocional y deseo contenido de la protagonista.

En este caso las estrategias creativas funcionaron como procesos de reconocimiento corporal, ayudando a identificar con qué herramientas expresivas contaba y cómo mi cuerpo respondía (desde la sensación y la forma) a las imágenes y emociones que la obra provocaba. La exploración, en ocasiones más que un fin en sí misma, opera como una disposición del cuerpo para la creación, permitiéndome una conexión con los personajes, con los ejes temáticos y con los detonantes simbólicos de *Yerma*. Aunque muchos de los materiales surgidos no fueron incorporados literalmente a la composición final, sí trazaron una ruta sensible y conceptual que dio forma al proceso creativo.

Todo lo anterior, se consolidó en la escritura y en ocasiones en el video, siendo estas herramientas esenciales dentro de la metodología creativa. Atendiendo al uso de notas, bitácoras y esquemas, este registro funcionó como un espacio de pensamiento paralelo al movimiento, permitiendo registrar las exploraciones, ordenar las ideas emergentes y tomar decisiones sobre la estructura de la puesta en escena. Este ejercicio escritural sirvió además para proyectar posibles ambientaciones sonoras, elementos de vestuario y utilería, formando una mirada integral sobre la obra en construcción, considerando esto, escribir no fue solo documentar, sino también una forma de creación, un modo de acompañar y organizar el proceso de invención, de darle forma y sentido a la experiencia corporal.

4.4. Consentimiento informado

En el desarrollo del proceso investigativo-creativo se garantizó el consentimiento informado de todas las personas participantes del semillero “arte, cuerpo y cultura”. Previo al inicio de las actividades, se realizó una presentación y contextualización del proyecto, en la cual se explicaron de manera clara los objetivos, los contenidos abordados, la metodología de trabajo y los alcances de la propuesta. Esta socialización permitió que cada participante comprendiera la naturaleza del proceso y las implicaciones de su participación.

La participación fue completamente voluntaria y se respetó en todo momento la decisión de quienes optaron por formar parte del proceso. Asimismo, se aseguró la confidencialidad de la información recolectada: los escritos y dibujos producidos durante los encuentros fueron registrados de forma anónima, de manera que no es posible identificar a las personas participantes a partir de los resultados obtenidos.

5. PROPUESTA DE CREACIÓN

Una Intérprete en escena

Vestuario: Vestido largo, color terracota o marrón

Utilería: Cubo blanco hueco de madera, sábana gris

(Ver Anexos 7, 8, 9 y 10)

INICIO

La obra inicia con la música “*Curtain*” de *Artium Carceri*, una atmósfera sonora densa y envolvente que acompaña la entrada del público al espacio escénico. Mientras los espectadores toman asiento, la intérprete ya se encuentra en escena, camina lentamente sobre un suelo cubierto

de hojas secas, con la mirada perdida y el cuerpo en estado de divagación. Entre susurros apenas audibles repite una misma palabra: “*marchita... marchita...*”. La escena busca instalar desde el inicio la sensación de que algo devastador acaba de ocurrir; el cuerpo parece habitar el estado de shock posterior al asesinato de Juan.

ESCENA 1

Poco a poco, la intérprete se desplaza hacia la esquina superior derecha del escenario. Al llegar allí, el cuerpo se desplaza progresivamente hacia un nivel bajo, como si perdiera fuerza o se desvaneciera. Comienzan a aparecer pequeños movimientos espasmódicos que recorren el cuerpo y desarticulan la postura. Primero apoya un codo sobre el cubo blanco ubicado en escena, luego el otro, mientras las piernas se abren hacia el frente. En ese instante se produce un contacto visual directo con el público, cargado de una intención ambigua entre provocación y seducción.

A partir de este momento el movimiento se vuelve lento y ondulante. La pelvis y el torso se convierten en motores principales de la acción, generando una corporalidad que parece conectada con la tierra y con una energía profundamente sensual. Gradualmente emergen movimientos circulares cada vez más amplios que impulsan al cuerpo hacia un nivel medio, permitiendo también una interacción más activa con el cubo escénico. En esta sección el personaje se desplaza sin pudor ni contención, dotando al cuerpo de una cualidad casi animalesca, carnal, atravesada por una vitalidad desbordada.

Los brazos comienzan a participar de manera más expansiva, dibujando trayectorias envolventes que parecen invitar o atraer, con un gesto que recoge el aire y lo libera, como si el cuerpo respirara el espacio. El cabello se integra al movimiento como una extensión expresiva

que amplifica la intención erótica de la escena. Este desplazamiento evita las líneas rectas: aparecen avances y retrocesos, cambios súbitos de dirección y breves instantes de pausa, se trata de un cuerpo que se mueve por fuera de las normas y de la moral socialmente establecida. En ciertos momentos emergen gestos sutiles de risa contenida o de placer, como destellos de una libertad momentánea.

Hacia el final de la escena el movimiento alcanza su máxima expansión. Aparecen saltos y lanzamientos de piernas que contrastan con instantes de contracción profunda, revelando la dualidad que habita en el personaje, entre la vitalidad pulsante del cuerpo y el peso del dolor que lo atraviesa. Esta tensión entre expansión y colapso expone la complejidad emocional de Yerma.

Gradualmente el movimiento comienza a aquietarse, regresan los impulsos espasmódicos y la pelvis retoma su lugar como motor de movimiento. La intérprete se sienta lentamente sobre el cubo y, desde la parte posterior de este, extrae una sábana gris, la coloca alrededor de su cuerpo como si fuese un gran chal. Durante unos instantes mira al público con una expresión desafiante, para luego dirigir la mirada hacia el centro del escenario.

Transición.

La intérprete camina hacia ese punto y, al llegar, se cubre con la sábana gris, ocultando el rostro y gran parte del cuerpo.

ESCENA 2

La escena comienza con la pieza sonora “*Come Ruin and Rapture*” de *Desiderii Marginis*, cuya atmósfera viene acompañada con múltiples voces en off. Estas voces emergen de

manera fragmentada a lo largo de la escena: en ocasiones son comprensibles, en otros momentos aparecen como susurros, murmullos o superposiciones sonoras que generan una textura auditiva inquietante. Más que un relato lineal, las voces funcionan como un tejido de comentarios y juicios que evocan el murmullo constante de la comunidad.

Las frases utilizadas provienen de la escena de las lavanderas en la obra original y aparecen dispersas en el espacio sonoro: “*Silencio...*”, “*Por ahí vienen...*”, “*Hablar no es pecado...*”, “*Hay una cosa en el mundo que es la mirada...*”, “*Ella lo mira...*”, “*Las gentes... siempre las gentes...*”, “*No hay otra verdad...*”, “*Todo se arreglaría si tuvieran criaturas...*”, “*Aumenta el infierno en aquella casa...*”, “*La culpa es de ella...*”, “*Calla...*”, “*Con una aguja ensartaría las lenguas murmuradoras... murmuradoras...*”. Estas voces crean una estructura basada en el chisme como forma de vigilancia social, donde la comunidad se erige como un mecanismo que observa, comenta, presiona y condena.

En escena, la intérprete permanece cubierta por la sábana gris. El cuerpo aparece atravesado por las voces, como si cada una de ellas activara o modificara la materia corporal. De pronto, un brazo emerge desde la tela y se extiende hacia el lado derecho, separándose del cuerpo como si quisiera hablar por sí mismo. En ese instante se escucha la primera palabra con claridad: “*Silencio*”. El brazo se retuerce bruscamente y cambia de dirección de manera súbita. Tras una breve pausa, comienza a moverse de forma serpenteante, el otro brazo se suma al gesto y, progresivamente, el resto del cuerpo cubierto por la sábana entra en acción.

A medida que las voces continúan —“*Las gentes dicen...*”, “*culpa...*”, “*no hay otra verdad...*”— la intérprete modifica su postura de manera sutil. Cada frase parece dejar una marca

distinta en el cuerpo: una pierna se tensa, un hombro se eleva, el torso se flexiona ligeramente. Se configura así un cuerpo fragmentado, atravesado por fuerzas externas, sobre el cual recae la mirada social.

Cuando se escucha la frase *“Hay una cosa en el mundo que es la mirada”*, la intérprete descubre abruptamente su rostro retirando la sábana. Su mirada recorre el espacio con nerviosismo, desplazándose rápidamente de un punto a otro sin fijarse en ninguno, el gesto transmite una sensación de vigilancia constante, como si el personaje sintiera el peso de ser observado desde todas las direcciones.

Luego aparece la frase *“Ella lo mira”*. El cuerpo orienta su intención hacia la diagonal superior izquierda del escenario, como si intentara alcanzar algo o a alguien. Sin embargo, el pie derecho permanece firmemente anclado en el centro del espacio, impidiendo que el desplazamiento se complete. Este pequeño gesto de tensión corporal sugiere el conflicto entre el deseo de moverse libremente y la imposibilidad de hacerlo bajo el peso de la mirada social.

Las voces comienzan a intensificarse y se superponen con mayor densidad: *“culpa”*, *“honra”*, *“verdad”*.... La intérprete se desprende completamente de la sábana. A partir de este momento el movimiento adquiere una cualidad más mecánica y repetitiva. Aparecen trayectorias en líneas rectas, balanceos rítmicos de los brazos y frases de movimiento que se reiteran con variaciones en la velocidad o en la intensidad, evocando la rigidez de las normas sociales y la insistencia del juicio colectivo.

En medio de esta acumulación sonora surge con claridad la frase: *“Todo se arreglaría si tuvieran criaturas”*. En ese instante la intérprete se detiene abruptamente, recoge la sábana del

suelo, la envuelve entre sus manos y la lleva hacia el vientre. Con un gesto cargado de dolor presiona la tela contra su abdomen. Las piernas se abren y se flexionan mientras el torso se inclina levemente hacia adelante. Finalmente deja caer la sábana al suelo. La imagen evoca la acción de parir de pie, pero lo que emerge no es vida, sino vacío.

El cuerpo se sacude una sola vez, como atravesado por un espasmo final. En ese momento el movimiento se detiene y solo permanecen las voces en off, que repiten lentamente una misma palabra: “*silencio... silencio... silencio...*”.

Transición.

La intérprete recoge nuevamente la sábana del suelo. La estira con cuidado y luego la dobla de manera pulcra y deliberada, como si ese gesto intentara restablecer un orden que el cuerpo acaba de romper.

ESCENA 3

La música “*Chronos*” de Ilias Kampanis acompaña esta sección, creando una atmósfera suspendida que refuerza la sensación de lucha interior. En esta escena emergen dos corporalidades que se alternan y se interrumpen mutuamente.

El cuerpo deseante, asociado a la presencia simbólica de Víctor, se despliega a través de movimientos ondulantes, suaves y contenidos. El movimiento se vuelve íntimo, casi secreto. La mirada se dirige hacia el interior del cuerpo, como si el impulso naciera desde una zona profunda de la experiencia. Pequeños estímulos comienzan a generarse desde el plexo solar y desde las caderas, irradiándose hacia el resto del cuerpo. Aparecen giros y leves desequilibrios que dan la sensación de un cuerpo que se mueve en suspensión, como si la gravedad tuviera menos efecto

sobre él. La respiración se vuelve audible: inhalaciones y exhalaciones por la boca acompañan el movimiento y lo hacen más orgánico. En este estado la intérprete utiliza todo el espacio escénico, se desplaza libremente, recoge hojas secas del suelo, las lanza al aire y juega con ellas, como si por un instante el cuerpo pudiera habitar una forma de libertad.

En contraste aparece el cuerpo reprimido, asociado a la figura de Juan y al orden social que este representa. La intérprete toma la sábana gris y la extiende en el suelo, configurando una superficie que evoca la funda de un colchón. Sobre ella desciende al nivel bajo. El movimiento se vuelve inquieto, contenido y repetitivo, el cuerpo gira de un lado a otro sobre la tela, desplazándose en un espacio reducido que sugiere encierro. A diferencia del estado anterior, aquí el movimiento parece no poder expandirse más allá de un perímetro estrecho, la relación con el espacio es limitada y el peso del cuerpo se mantiene cerca del suelo. En algunos momentos la intérprete dirige la mirada hacia el público, como si buscara una respuesta o una salida; sin embargo, rápidamente vuelve a dirigirla hacia sí misma, atrapada nuevamente en su propio conflicto.

A lo largo de la escena la intérprete transita entre estas dos corporalidades, permitiendo que una interrumpa a la otra. El cuerpo oscila entre expansión y restricción, entre impulso y contención, evidenciando la pugna constante entre aquello que Yerma desea y la imposición social que la rodea.

Transición.

Hacia el final de la escena, la intérprete comienza a recoger lentamente las hojas secas esparcidas por el suelo. Las toma una a una y las aprieta dentro de su mano, produciendo un leve

sonido quebradizo. Finalmente lanza las hojas de manera repentina, dejando que caigan nuevamente sobre el espacio escénico, como si el gesto liberara por un instante la tensión acumulada.

ESCENA 4

La escena se desarrolla con la música “**The Maturation of Nature**” de **Raison d’être**, cuya intensidad creciente acompaña el tránsito del personaje hacia un punto límite. Tras lanzar la última hoja seca al aire, la intérprete permanece inmóvil durante unos segundos. El silencio que sigue a ese gesto instala una pausa cargada de tensión. Poco a poco, el cuerpo comienza a vibrar levemente, como si una energía interna empezara a recorrerlo. Esa vibración inicial se transforma gradualmente en una suerte de crepitación que se expande por el cuerpo en un crescendo envolvente.

De manera repentina, las manos se desplazan rápidamente hacia diferentes partes del cuerpo (pecho, abdomen, hombros), como si múltiples dolores emergieran al mismo tiempo. Lo que sugiere una búsqueda desesperada por localizar o contener ese malestar que atraviesa al personaje. En cierto momento, ambas manos regresan a la pelvis y se detienen, el cuerpo vuelve a crepitar brevemente, como si el conflicto se concentrara allí.

A partir de entonces la corporalidad comienza a fragmentarse. Aparecen movimientos cortantes y discontinuos que nacen desde las articulaciones (muñecas, codos, hombros, rodillas), la sensación es la de un cuerpo que se retuerce sobre sí mismo, incapaz de encontrar una forma estable. Durante esta primera parte de la escena no hay desplazamiento en el espacio. Yerma

permanece prácticamente anclada en el mismo lugar, como si la intensidad de lo que ocurre en su interior impidiera cualquier avance.

A medida que la música se intensifica, el movimiento se vuelve cada vez más desordenado. Los gestos parecen escapar del control del personaje: son acciones que comienzan pero no se completan, movimientos obsesivos que se repiten y se interrumpen. En varios momentos el cuerpo sugiere la intención de hablar o de gritar, pero la voz nunca llega a salir, la palabra queda atrapada en el gesto.

Entonces el movimiento se expande de manera abrupta. Aparecen saltos amplios, caídas repentinas al suelo y rodadas que recorren el lugar. Yerma corre hacia un punto del escenario, pero se detiene bruscamente antes de alcanzarlo, como si algo la obligara a retroceder. En medio de este estallido físico aparecen ecos de las corporalidades trabajadas en escenas anteriores: fragmentos de gestos, pequeñas frases de movimiento o calidades que remiten a los momentos vividos previamente, pero ahora transformados y atravesados por la crisis. Es como si el cuerpo revisara, en forma condensada, todo lo que lo ha llevado hasta este punto, tras alcanzar el clímax de la escena, el cuerpo colapsa y queda tendido en el suelo.

Luego de unos instantes, la intérprete se incorpora lentamente hasta ponerse de pie. El estado que emerge es el de una profunda conmoción, el cuerpo vuelve a una quietud similar a la del inicio de la obra, cerrando el arco dramático que atraviesa toda la pieza. En este punto final se revela con claridad el núcleo trágico del personaje: la tragedia de Yerma no radica únicamente en la imposibilidad de tener hijos, sino en algo más profundo. La imposibilidad de ser aquello que su propio cuerpo reclama con insistencia.

LUCES SE DESVANECEN

FIN

CONCLUSIONES.

Uno de los principales aprendizajes que deja este proceso creativo-investigativo tiene que ver con la comprensión de la adaptación no como un ejercicio de traducción literal del texto dramático, sino como una práctica de reinterpretación sensible. Adaptar Yerma al lenguaje de la danza implicó trasladarse progresivamente de la dependencia de la palabra para confiar la expresión corporal. En este tránsito, el movimiento permitió acceder a dimensiones emocionales y simbólicas de la obra que no necesariamente emergen de una lectura exacta. La frustración, el deseo, el encierro o la presión social que atraviesan a la protagonista pudieron manifestarse a través de calidades de movimiento, tensiones musculares, relaciones con el espacio y dinámicas corporales que condensaban el conflicto sin necesidad de narrarlo a contrapelo.

Una de las bases de este trabajo se fundamentó en que no buscó ni se centró en el resultado de una pieza finalizada, sino que se reconoce la potencia del proceso creativo, y a partir de allí se pudo comprender, analizar e interiorizar diferentes aspectos posibles que derivaron en la escritura de una propuesta creativa (imaginario personal de una posible puesta en escena), teniendo en cuenta elementos típicos de la investigación como la pregunta problema hasta la complejidad de la traducción aquí propuesta y mostrando así todos los aspectos posibles en el proceso de crear, para darle más valor al resultado final y aportar al debate en el que se inscribió este tema.

Desde mi proceso creativo, la adaptación se convirtió en una forma de diálogo íntimo con el universo lorquiano. Más que ser fiel a la obra, el trabajo consistió en identificar aquellas imágenes, emociones y tensiones que activaban una respuesta corporal significativa. Así, la danza se transformó en un medio de exploración meta textual: el cuerpo deseante, la presión de la mirada social, la sensación de encierro o el desbordamiento emocional de una mujer que es llevada al límite, en este caso el personaje de Yerma. En ese sentido, la adaptación dancística no buscó sustituir la obra original, sino abrir un nuevo espacio de resonancia donde el conflicto trágico pudiera experimentarse desde la materialidad viva del movimiento.

Por otro lado, el proceso creativo permitió resolver la pregunta central de esta investigación, la cual buscaba entender cómo los conflictos planteados en Yerma podían relacionarse con el presente y cómo, desde mi propia mirada como creadora, era posible trasladarlos al lenguaje de la danza. Conforme se avanzó el ejercicio dejó de ser netamente teórico para convertirse en una experiencia corporal concreta y práctica. De este modo, la adaptación no solo es una inquietud subjetiva, sino que, objetivamente creó un espacio de reflexión donde Yerma sigue estando vigente en las experiencias y problemáticas de nuestro día a día.

En este sentido, el proceso creativo se aproximó a enfoques donde la escena se convierte en un punto de encuentro entre análisis literario, experiencia corporal y construcción escénica. Tal como lo evidencian algunas investigaciones citadas anteriormente, el tránsito del texto al escenario no es exclusivamente interpretativo, sino que implica activar el cuerpo como lugar de exploración y resonancia de los conflictos de la obra. En mi proceso, esta articulación entre

lectura, exploración corporal y creación escénica permitió que los temas de Yerma más allá de su dimensión conceptual, pudieran encarnar experiencias físicas mediante el movimiento.

Este ejercicio investigativo reafirma que la adaptación de una obra literaria a un espacio escénico, supone un ejercicio de reinterpretación creativa. A lo largo del proceso, el texto de Lorca funcionó como detonante para generar materiales corporales que traducen lo escritural en acción escénica. Los fragmentos del texto, las improvisaciones guiadas y la construcción de estados corporales permitieron trasladar el conflicto dramático hacia dinámicas de movimiento, demostrando que la transición entre literatura y danza implica una modificación del lenguaje, estableciendo una relación donde la palabra se vuelve gesto, la emoción se vuelve energía y la tensión dramática se traduce en relaciones entre cuerpo, espacio y tiempo.

Por otra parte, el proceso creativo permitió explorar cómo los núcleos trágicos de la obra pueden resignificarse desde nuevas sensibilidades escénicas, en el proceso creativo con el cuerpo aparecen cosas que luego en la concepción escritural de la puesta en escena no se vieron reflejados y viceversa. También, en lugar de representar de manera literal a los personajes, la propuesta coreográfica buscó encarnar las fuerzas que atraviesan a Yerma: el deseo, la presión social, la culpa y el encierro. A través de cualidades de movimiento, fragmentaciones corporales y contrastes energéticos, estas tensiones se transformaron en una poética corporal que dialoga con el universo simbólico de la obra sin perder de vista el ahora.

De tal manera que la escena se reveló como un lugar óptimo para traducir conflictos literarios en una dramaturgia corporal crítica y situada. El proceso coreográfico permitió que el cuerpo funcionara como un territorio sensible donde se inscriben tensiones sociales y culturales

vinculadas con el deseo, la maternidad y las normas que regulan la vida de las mujeres. De este modo, la adaptación abrió una reflexión escénica sobre la feminidad en múltiples dimensiones socioculturales, simbólicas, de género, entre otras.

El transcurso de esta investigación-creación parte de la adaptación de la dramaturgia lorquiana *Yerma* al lenguaje dancístico de la danza no es una traducción lineal, sino un espectro de reinterpretación simbólica donde la corporalidad se consolida como una transmisor autónomo en la construcción de sentido. Desde el marco teórico y conceptual propuesto, se puede confirmar que la adaptación implica una transformación de lo literario hasta la lógica de lo corporal, en donde los aspectos dramáticos se pueden trasladar a cualidades de movimiento, uso del espacio y composición escénica. Por esta vía, los objetivos planteados se lograron al identificar estrategias de adaptación, definir los ejes temáticos principales de la obra y explorarlos mediante herramientas dancísticas.

Desde este enfoque metodológico propuesto, el conocimiento se dio desde la propia corporalidad, la exploración a través del sujeto y la reflexión sobre la práctica, permitiendo consolidar una propuesta escénica compuesta por la teoría y la sensibilidad, dando como resultado la posibilidad de establecer equivalencias entre el símbolo textual y dinámicas físicas concretas, donde conceptos como el deseo, el encierro o la frustración se transforman en acciones físicas, cualidades de movimiento y relaciones espaciales. De tal manera, que la adaptación se configura como un proceso vivo de resignificación, que no solo interpreta la obra original, sino que la repiensa desde un enfoque contemporáneo, situado y desde lo femenino.

Finalmente, la lectura simbólica de la obra permitió identificar imágenes y metáforas que enriquecieron la construcción coreográfica. Elementos asociados al silencio, la sequía, la espera o el encierro fueron trasladados al lenguaje del movimiento a través de calidades corporales como la contención, la fragmentación, la repetición o la restricción del espacio. Estas decisiones construyeron una dramaturgia corporal donde el conflicto de Yerma se materializa como una tensión constante entre la vitalidad del deseo y las estructuras sociales que lo constringen.

BIBLIOGRAFÍA.

- Ávila Carranza, I. C. (2021). Contextualización y adaptación de la tragedia de Eurípides Medea, a la contemporaneidad (Tesis de licenciatura). Universidad de Cuenca. Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte. <https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/10991/1/16533.pdf>
- Bayón Gamero, I. (2021). De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo La mujer y el pelele de la Compañía Isabel Bayón. Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, (1), 125–143. <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>
- Beltrán Guillén, A. X. (2023). Adaptación de la obra de teatro La vida es sueño de Calderón de la Barca a la contemporaneidad con una visión inclusiva. Puesta en escena en la ciudad de Puno, Perú en el año 2024 (Tesis de maestría). Escuela de Posgrado Newman <https://hdl.handle.net/20.500.12892/1500>
- Correa, G. (1962). Honor, blood, and poetry in Yerma. The Tulane Drama Review, 7(2), 96–110. <https://www.jstor.org/stable/1125066>
- García Lorca, F. (1934). *Yerma*. Ediciones La Cueva.
- Herazo Angulo, Z. (2024). Yerma en el Caribe: actuación construida a partir de entrevistas a mujeres del territorio, cuya realidad conecta con el conflicto planteado en la obra Yerma [Trabajo de grado, Universidad del Atlántico]. Repositorio Universidad del Atlántico. <https://repositorio.uniatlantico.edu.co/handle/20.500.12834/1846>

- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. P. (2010). *Metodología de la investigación* (5.ª ed.). McGraw-Hill/Interamericana Editores.
- Hssaini, N. (2022). Yerma, de Federico García Lorca: análisis de la protagonista (Trabajo de fin de grado inédito). Universidad de Girona
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge
- Klett, E. (2015). Dancing tragedy: José Limón's adaptations of Shakespeare. *Shakespeare*, 11(1), 58–81. <https://doi.org/10.1080/17450918.2014.922606>
- Mabrey, M. C. C. (1996). La sexualidad femenina contra la estructura de poder en Yerma de F. G. Lorca. *Hispanófila*, (116), 35–45. <https://www.jstor.org/stable/43808409>
- Montoya Gutiérrez, S. (2018). Introducción a los procesos de investigación, creación, innovación en las artes. Editorial Universidad de Antioquia.
- Moolenburgh, A. (2020). Yerma vraagt een toefeling: una adaptación transcultural del drama de García Lorca realizada en Flandes (Tesis de licenciatura). Universiteit Utrecht. <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/36633>
- Nélida, G. (1994). Los silencios y las palabras en Yerma
- Nieva de la Paz, P. (2008). Identidad femenina, maternidad y moral social: Yerma (1935), de Federico García Lorca. *ALEC. Anales de Literatura Española Contemporánea*, 33(2), 155–176.
- Queiroz, J., & Aguiar, D. (s.f.). Transcreación, traducción intersemiótica y danza. Universidade Federal da Bahia / Universidade Estadual de Feira de Santana

- Rivas Prado, A. G. (2019). De la literatura a la danza: folklore, género e identidad nacional en Sab, El sombrero de tres picos, Bodas de sangre y el tango (Tesis doctoral). University of Kentucky. <https://doi.org/10.13023/etd.2019.266>
- Smith, L. (2003). Dance and translation. Wasafiri, 18(40), 33–37. <https://doi.org/10.1080/02690050308589866>
- Solares Redondo, A. (2023). Propuesta escénica: “La Dama de las Camelias”. Una renovada adaptación para el ballet clásico (Trabajo de fin de grado). Universidad Rey Juan Carlos. <https://hdl.handle.net/10115/23888>
- Suescún Herrera, W. (2021). Proceso de montaje de la obra Anacleto Morones basada en el cuento de Juan Rulfo (Trabajo de grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. <http://hdl.handle.net/11349/27697>
- Vera Ponce, K. M. (2023). Representaciones del tema de la infertilidad en Yerma de Federico García Lorca (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de Chimborazo. <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/11376/1/UNACH-EC-FCEHT-PLL-0015-2023.pdf>
- Zumba Domínguez, F. E. (2019). Adaptación teatral de la obra literaria El túnel de Ernesto Sábato: Adaptación dramática sobre un texto narrativo (Tesis de licenciatura). Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador. <https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/9187/1/14831.pdf>

ANEXOS.

Anexo 1. Resultados Exploración *Yerma*

[Exploración 1 yerma Semillero 2 Oct.pdf](#)

Anexo 2. Exploración de movimiento en el semillero

<https://youtu.be/2dTjpcmBq9c>

Anexo 3. Personajes y acciones Lavanderas

<https://www.youtube.com/watch?v=IkDEh5qfexo>

Anexo 4. Vieja pagana improvisación

<https://www.youtube.com/shorts/QFjxi0Cmbro>

Anexo 5. Yerma personaje improvisación

<https://www.youtube.com/watch?v=RqsbgiBDJX8>

Anexo 6. *Yerma* solo

<https://youtu.be/gszePTMcUFY>

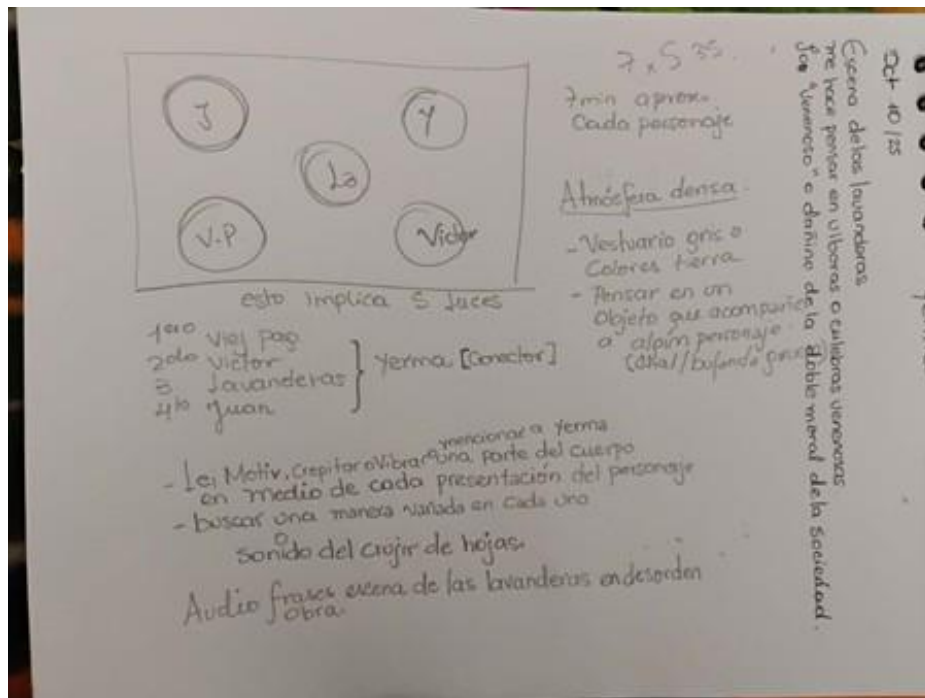
Anexo 7. Hojas secas

<https://youtube.com/shorts/5r1CGQFuxXU>

Anexo 8. Boceto vestuario.



Anexo 9. Boceto planimetría.



Anexo 10. Sábana gris.

