



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES:
INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO,
NATURAL Y CULTURAL

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES:
INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO,
NATURAL Y CULTURAL

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2021

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES: INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO, NATURAL Y CULTURAL.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2021

N.º 10 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2021

ISBN 978-84-1377-324-7

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES: INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO, NATURAL Y CULTURAL	15
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LAS CIVILIZACIONES

CAPÍTULO 1. SUJETOS SIN MEMORIA, SUJETOS SIN HISTORIA. CARACTERIZACIÓN Y METODOLOGÍAS DE RESCATE	19
MIKEL BARBA DEL HORNO PAULA REVUELTA LLAMOSAS	
CAPÍTULO 2. TRASTÁMARA: EL DOMINIO TENENCIAL DE LOS TRABA	35
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 3. LA DIVISIÓN JURISDICCIONAL DEL REINO DE CASTILLA EN EL SIGLO XVIII: BURGOS	59
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 4. SIMBOLOGÍA Y REALIDAD DE UN CONDADO BAJOMEDIEVAL: TRASTÁMARA.....	91
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 5. AVATARES HISTÓRICOS QUE CONFORMARON EL DERECHO PREMIAL Y NOBILIARIO ACTUAL	114
BEGOÑA BUENO FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. JERARQUÍA DE MUJERES EN LAS PARTIDAS: LAS MUJERES CASTELLANAS ANTE LOS DELITOS DE RAPTO, FUERZA, SONSACAMIENTO Y OTROS RELACIONADOS. ENTRE LA PROTECCIÓN Y LA DESPROTECCIÓN DEL LEGISLADOR	132
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO	

CAPÍTULO 7. LA FACULTAD DE MEDICINA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA, SU HISTORIA A TRAVÉS DE SUS PLANOS	155
MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA	
CAPÍTULO 8. ASPECTOS DEMOGRÁFICOS DE LA VILLA DE UGÍJAR EN EL CONTEXTO DE LA REPOBLACIÓN: LAS VISITAS DE 1574, 1576 Y 1578.....	183
MANUEL ONIEVA TARIFA	
CAPÍTULO 9. NOBLEZA Y POBLAMIENTO EN LA ITALIA ESPAÑOLA. DE LAS <i>LICENTIAE POPULANDIA</i> LAS VENTAS DE <i>FEUDI</i> (SS. XVI-XVII)	202
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ	
CAPÍTULO 10. LOS COLEGIALES DE SAN JUAN DE RODAS EN LAS MATRÍCULAS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA 1564- 1574.....	221
OMAR GÓMEZ-CORNEJO AGUADO	
CAPÍTULO 11. O LEVANTAMENTO DE IMPOSTOS NO PORTUGAL RENASCENTISTA – INVESTIGAÇÃO COMPLEXA A APROFUNDAR	239
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ	
CAPÍTULO 12. LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y SU PROPUESTA EDUCATIVA: TRADICIÓN E INNOVACIÓN DIDÁCTICA	257
CRISTO JOSÉ DE LEÓN PERERA	
CAPÍTULO 13. CULTURA SIMBÓLICA Y REPERCUSIONES MATERIALES DE LA RENOVACIÓN CATÓLICA. EL CASO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.....	276
CRISTO JOSÉ DE LEÓN PERERA	
CAPÍTULO 14. DOS CRÓNICAS URBANAS DE LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA: JOSÉ MARTÍNEZ DE MAZAS, Y SU OBRA EN SANTANDER Y JAÉN (1777-1794)	292
FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ	

CAPÍTULO 15. REFORMISMO BORBÓNICO Y FUNDACIÓN DE NUEVAS POBLACIONES. EL CASO DE FERROL EN EL SIGLO XVIII.....	311
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO	
JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 16. ETUDES SUR LA POPULATION COLONIALE DANS LE RÍO DE LA PLATA AUX XVIIIE ET XVIIIIE SIÉCLES.ETHNICITÉ, IDENTITÉ, QUOTIDIENNETÉ.....	335
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	
CAPÍTULO 17. SACAROCRACIA CUBANA Y CASTIGOS CORPORALES EN RÉGIMEN DE PATRONATO DURANTE LOS GOBIERNOS DE CÁNOVAS Y SAGASTA.....	357
ALFREDO JOSÉ MARTÍNEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 18. LA <i>CUESTION DE PALACIO</i> EN 1847: LA PRENSA Y LA REAL ORDEN DE SU CENSURA ANTE EL DEBATE SOBRE LA VIDA ÍNTIMA DE ISABEL II	375
MARÍA JOSÉ RUBIO	
CAPÍTULO 19. LEÓN MERINO O EL ECO DE LAS REVOLUCIONES DEL SIGLO XIX EN SIERRA MORENA.....	396
FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 20. IDEOLOGÍA Y COMPROMISO EN FÉLIX GRANDE. UN INTELLECTUAL ESPAÑOL DEL SIGLO XX	417
ALBERTO GÓMEZ VAQUERO	
CAPÍTULO 21. INFLUENCIA INGLESA EN LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS.....	439
JAVIER ARRIBAS CÁMARA	
CAPÍTULO 22. CAPITALS NIPONAS EN LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL PROCESO EVOLUTIVO DE LAS PRIMERAS URBES DE JAPÓN COMO EMULACIÓN DEL MODELO DE METRÓPOLI CHINO	456
JOSÉ ENRIQUE NARBONA PÉREZ	
CATALINA CHENG-LIN	

CAPÍTULO 23. EL ORDEN JURISDICCIONAL URBANO EN EL REINO DE JAÉN A FINALES DE LA EDAD MODERNA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS <i>ILUSTRADOS</i>	481
FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ	
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO	
JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 24. LAS TRANSFORMACIONES URBANAS COMO GENERADORAS DE PATRIMONIO CONTEMPORÁNEO. INTERVENCIONES SOBRE EL EJE OESTE-ESTE DEL CONJUNTO HISTÓRICO DE SEVILLA DURANTE EL SIGLO XX	502
JUAN-ANDRÉS RODRÍGUEZ-LORA	
DANIEL NAVAS-CARRILLO	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 25. LA DIMENSIÓN DE LA RESIDENCIALIDAD POR CAMBIO DE USO TURÍSTICO EN EL MUNICIPIO DE TORREMOLINOS-ESPAÑA.....	528
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 26. PRIVATIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO: OCUPACIONES ÓPTIMAS DE TERRAZAS Y VELADORES EN LOS CENTROS HISTÓRICOS.....	545
DRA. SARA GONZÁLEZ MORATIEL	
CAPÍTULO 27. ENSEÑAR Y APRENDER GEOGRAFÍA HUMANA PARA RECONSTRUIR UN MUNDO POSPANDEMIA MÁS SOSTENIBLE: EL PROYECTO GEODS.....	564
DRA. ROSA MECHA LÓPEZ	

SECCIÓN II
PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN DE LAS
CIVILIZACIONES

- CAPÍTULO 28. FICCIONES DE LA CULTURA: REPENSANDO LA ANTROPOLOGÍA MÁS ALLÁ DE LO HUMANO 580
CARLOS DIZ
ELEDER PIÑEIRO AGUIAR
- CAPÍTULO 29. CRISIS DE ALTERIDAD. PENSANDO LA SOBREMERNIDAD CON MARC AUGÉ..... 601
DR. PABLO PÉREZ ESPIGARES
- CAPÍTULO 30. EL TERRITORIO COMO CAMPO DE DISPUTA ENTRE LO NACIONAL Y LO INDÍGENA. EL CASO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE JUJUY, ARGENTINA..... 616
SEBASTIÁN MATÍAS PERALTA
- CAPÍTULO 31. ESTUDIO ANTROPOLÓGICO JURÍDICO COMPARADO DE LA FIGURA FEMENINA EN EL DIGESTO Y EL DERECHO CORÁNICO 638
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA
- CAPÍTULO 32. GEOGRAFIAS DA (IN)SEGURANÇA E VULNERABILIDADES SOCIAIS EM CONTEXTO URBANO: ANÁLISE MULTIVARIADA DE UM INQUÉRITO À POPULAÇÃO NA CIDADE DO PORTO 658
ANA AMANTE
MIGUEL SARAIVA
- CAPÍTULO 33. RAZÓN Y EXPERIENCIA: HACIA UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA DEL HINDUISMO..... 685
JESÚS FERNÁNDEZ MUÑOZ
- CAPÍTULO 34. RELACIONES FAMILIARES TRANSFRONTERIZAS, DE COOPERACIÓN Y TRABAJO EN TERRITORIOS RURALES DE DESTINO. EL CASO DE LAS FAMILIAS MIGRANTES DEL TABACO, JUJUY-ARGENTINA..... 706
PATRICIA MARISEL ARRUETA
- CAPÍTULO 35. EL REFLEJO DE LA CULTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DEL HUMOR GRÁFICO..... 724
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD

CAPÍTULO 36. EL ESPÍRITU HUMANISTA DEL SIGLO XXI	748
JÉSSICA SÁNCHEZ ESPILLAQUE	
CAPÍTULO 37. EL POSTHUMANISMO Y LA ANIMACIÓN PONESA: NEON GENESIS EVANGELION.....	764
AGUSTÍN LINARES PEDRERO	
KURZWEIL, R.	
CAPÍTULO 38. DIBUJO Y PRÁCTICA <i>MINDFULNESS</i> : EL RECORRIDO GRÁFICO COMPROMETIDO CON EL ESCENARIO CONTEMPORÁNEO	786
ANA MARÍA GÓMEZ CREMADES	
CAPÍTULO 39. LA CIBERETNOGRAFÍA MULTISITUADA COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE INTERNET Y LA CIBERCULTURA	805
ISRAEL V. MÁRQUEZ	
CAPÍTULO 40. LA SERRANÍA DE RONDA TRAS LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS (1570-1571). EL CONTROL DEL TERRITORIO Y EL INICIO DE LA REPOBLACIÓN.....	827
MIGUEL SOTO GARRIDO	
CAPÍTULO 41. MULTICULTURALISM AS ADOLESCENTS' FIRST PREFERENCE FOR ACCULTURATION IN RELATION TO MOROCCAN CLASSMATES IN A SECOND LANGUAGE LESSON AFTER THE FINANCIAL CRISIS: A NEW COMMUNICATIVE CONTEXT.....	851
ISABEL NÚÑEZ-VÁZQUEZ	
RAFAEL CRISMÁN-PÉREZ	
CAPÍTULO 42. EL RETRATO DEL VOLUNTARIO EN EL SIGLO XXI: UN ESTUDIO DEL DISCURSO BASADO EN CORPUS	875
MARÍA DEL MAR SÁNCHEZ RAMOS	
CAPÍTULO 43. FACTORES CAUSALES DE LA EMIGRACIÓN INTERNACIONAL REPRESENTADOS EN EL CUENTO ECUATORIANO	895
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA	
YASSELLE TORRES <i>HERRERA</i>	

CAPÍTULO 44. EL CUMPLIMIENTO DEL PROTOCOLO DE ACTUACIÓN DE LAS AUTORIDADES MIGRATORIAS, EL CASO MEXICANO..... 919
CARLOS RUZ SALDÍVAR

CAPÍTULO 45. EL SUEÑO DE RETORNAR DE LOS EMIGRANTES, DESDE LA VISIÓN DEL CUENTO ECUATORIANO..... 936
YOVANY SALAZAR ESTRADA
EDUARDO HENRÍQUEZ MENDOZA
YASSELLE TORRES HERRERA

SECCIÓN III

LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES

CAPÍTULO 46. VISUAL PERCEPTION, AMBIGUITY AND ILLUSION: AN APPROACH TO THE CONCEPT OF SPATIAL DEPTH AND ITS APPLICATION IN VISUAL ARTS..... 958
JOSE-ANTONIO SORIANO-COLCHERO

CAPÍTULO 47. IMPLEMENTACIÓN DE UN MÉTODO DE ANÁLISIS FÍLMICO EN TRES CURSOS DE APRECIACIÓN DE CINE 979
MARCO RAMÍREZ CORDERO

CAPÍTULO 48. REFLEXIÓN TEÓRICA A PARTIR DE ASPECTOS FIJADOS A UN MODELO CINEMATOGRAFICO ASENTADO SOBRE EL CONCEPTO DE IMAGEN SIN AUTORÍA..... 1000
GUILLERMO AGUIRRE

CAPÍTULO 49. EL CINE JUVENIL EN ESPAÑA: TENDENCIAS Y HÁBITOS DE CONSUMO..... 1022
BELÉN CRUZ DURÁN

CAPÍTULO 50. POSTMODERNIDAD O CRISTIANISMO: *ROMEO + JULIET* DE BAZ LUHRMANN COMO PROPUESTA DE RUPTURA..... 1038
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 51. HACIA UN MODO DE REPRESENTACIÓN QUEER: LA RUPTURA DEL MARCO..... 1053
ANA QUIROGA ÁLVAREZ.

CAPÍTULO 52. NO-DO: LA IMAGEN SONORA DEL NUEVO ESTADO (1943-1945).....	1074
M ^a AUXILIADORA ORTIZ JURADO	
CAPÍTULO 53. DE SALVADOR VIDEGAIN A JOSÉ ORTIZ DE ZÁRATE: LA COMPAÑÍA TITULAR DEL TEATRO DEL DUQUE DE SEVILLA DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)	1104
OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ	
CAPÍTULO 54. LA PUESTA EN ESCENA ANTE EL TEXTO CLÁSICO DEL SIGLO DE ORO. TRANSMISIBILIDAD E INTRANSMISIBILIDAD A NIVEL TEXTUAL Y ESPECTACULAR	1126
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 55. <i>RICARDO III</i> DE EL PAVÓN TEATRO KAMIKAZE Y LA CRÍTICA A LA CORRUPCIÓN Y ACTUALIDAD POLÍTICA ESPAÑOLA	1148
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	
CAPÍTULO 56. COMPAÑÍAS TEATRALES DE PEQUEÑO FORMATO, PERSPECTIVA DE GÉNERO, EXPERIMENTALIDAD Y PROYECCIÓN EN PLATAFORMAS DIGITALES	1168
DRA. LIUBA GONZÁLEZ CID	
DRA. ALEXANDRA SANDULESCU BUDEA	
CAPÍTULO 57. TECNICAS PERFORMATIVAS PARA LA INVESTIGACIÓN Y DIDACTICA DE LA TEORÍA GENERAL DE LAS ARTES: EL EJERCICIO PYGMALION	1187
MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 58. LAS COMPETENCIAS PERCEPTIVO-ATENCIONALES Y SOCIO-EMOCIONALES ESTIMULADAS POR PIANISTAS EN EL DIÁLOGO CAMERÍSTICO, DESDE UNA DICOTOMÍA DE PERSPECTIVAS: LA INSTRUCCIÓN REGLADA Y LA PROPIA EXPERIENCIA	1208
ANDRÉS M ^a COSANO MOLLEJA	
CAPÍTULO 59. UNA EXPERIENCIA CONSOLIDADA DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO: EL CASO DE LAS <i>KRREGADES DE ROMANÇOS</i> O CÓMO LLEVAR AL ESCENARIO VIEJAS CANCIONES CON AIRES NUEVOS	1233
MONTSERRAT CANELA GRAU	

CAPÍTULO 60. GESUALDO Y LIGETI: LEJANOS EN EL TIEMPO, CERCANOS EN SU EXPRESIÓN ARTÍSTICA	1250
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	
CAPÍTULO 61. PLAN ESTRATÉGICO DE EQUIDAD DE OPORTUNIDADES ENTRE MUJERES Y HOMBRES EN LA ESCENA MUSICAL.....	1266
REIS GALLEGO PERALES	
CAPÍTULO 62. EDUCACIÓN MUSICAL EN LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN (1733-1767)	1289
LAURA LARA MORAL	
CAPÍTULO 63. PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS, REPERTORIOS Y CRÍTICA MUSICAL EN SEVILLA DURANTE LA EDAD DE PLATA (1920-1936)	1307
OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ	
CAPÍTULO 64. LA REESTRUCTURACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS DE MÚSICA DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO A TRAVÉS DE LA REVISTA <i>RITMO</i> , “ÓRGANO OFICIAL” DEL ESTADO	1332
ALBANO GARCÍA SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 65. LA <i>SCHOLA CANTORUM OF NEW YORK</i> Y SUS CONCIERTOS DE MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN EL CARNEGIE HALL (1917-1924): DIFUSIÓN DE REPERTORIOS DESCONOCIDOS PARA UN PÚBLICO NEOYORKINO.....	1349
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 66. LA FORMA MUSICAL EN LA GUITARRA FLAMENCA: EXTEMPORIZACIÓN O FUNCIONAMIENTO POR PATRONES MUSICALES SUSCEPTIBLES DE INTERCAMBIO	1372
MANUEL ÁNGEL CALAHORRO ARJONA	
CAPÍTULO 67. ESTRATEGIAS EDUCATIVAS PARA LA PRÁCTICA EN EL AULA: IDENTIFICACIÓN Y MEJORA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LOS ESTUDIANTES DE MÚSICA DE CONSERVATORIO	1392
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	

CAPÍTULO 68. DISEÑO DE PROGRAMA DE DESENSIBILIZACIÓN SISTEMÁTICA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LAS ESPECIALIDADES INTERPRETATIVAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ASIGNATURA DE REPENTIZACIÓN Y TRANSPORTE O LECTURA A VISTA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA.....	1422
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	
CAPÍTULO 69. LOS INTÉRPRETES Y LA ACADEMIA. UNA REVISIÓN DE LOS DEBATES EN INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA MUSICAL.....	1472
IGOR SAENZ ABARZUZA	
SEF HERMANS	
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
PATRICK MACDEVITT	
CAPÍTULO 70. CAMBIOS DE PERSPECTIVA: LA INDIVIDUALIDAD EMOCIONAL EN LA OBRA DE GISÈLE VIENNE A TRAVÉS DEL LARGOMETRAJE DE PATRIC CHIHA.....	1492
BEATRIZ ARROYO PLASENCIA	
CAPÍTULO 71. EL LENGUAJE DEL LIVE ART: DE LA PERFORMANCE AL ARTE VIVO	1511
VANESA CINTAS MUÑOZ	
DRA. OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ	
DR. ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO	
CAPÍTULO 72. PERFORMATIVE REFLECTIONS THROUGH THE LENS OF JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE	1528
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
IGOR SAENZ ABARZUZA	
SEF HERMANS	
PATRICK MACDEVITT	
CAPÍTULO 73. EXTENDING NON-PROFESSIONAL PERFORMATIVE PROJECTS: INTEGRATING RESEARCH-THROUGH-PRACTICE	1563
SEF HERMANS	
PATRICK MACDEVITT	
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
IGOR SAENZ ABARZUZA	

CAPÍTULO 74. LA PERCUSIÓN CORPORAL: DEL ESCENARIO AL AULA.....	1588
SILVIA GARCÍAS DE VES	
CAPÍTULO 75. MÚSICA Y EMOCIONES. UN VÍNCULO ENTRE FILOSOFÍA Y CIENCIAS COGNITIVAS	1615
ALESSANDRA ANASTASI	
CAPÍTULO 76. EL LABORATORIO DE CREACIÓN Y LAS DIMENSIONES DE FORMACIÓN	1629
MARTHA CAROLINA SÁNCHEZ SAMANIEGO	
MARÍA ANGÉLICA CARRILLO ESPAÑOL	
JOHN ALEXANDER ALONSO JUNCA	
CAPÍTULO 77. LA ESCUCHA FLOTANTE Y MÚLTIPLE COMO PROCESO DE ACTIVACIÓN CREATIVA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DOCENTE.....	1650
AMAIA SALAZAR RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 78. INVESTIGACIÓN EN ARTE Y EN HUMANIDADES MEDIADA POR PROGRAMACIÓN INFORMÁTICA: SINERGIAS Y TENSIONES	1668
ÉLÉONORE OZANNE	
ARTURO CANCIO FERRUZ	
CAPÍTULO 79. DEL <i>HOMO LUDENS</i> AL <i>HOMO TRANSMEDIA</i>	1698
FRAN MATEU	
CAPÍTULO 80. LA AVENTURA DEL HÉROE EN <i>FINAL FANTASY VII</i> : MONOMITO EN EL CIBERTEXTO.....	1719
JESÚS ALBARRÁN LIGERO	
CAPÍTULO 81. EL VIDEOJUEGO REDEFINIENDO AL CINE. O CÓMO LA LÚDICA DIGITAL IMPONE SUS CONDICIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA.....	1739
MARIO-PAUL MARTÍNEZ FABRE	

CAPÍTULO 82. ARTE Y BIENESTAR. “EL MUSEO POR LA VENTANA” COMO HERRAMIENTA PARA MEJORAR LA CALIDAD DE VIDA A TRAVÉS DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS	1757
LIDIA GARCÍA MOLINERO	
AMAIA SALAZAR RODRÍGUEZ	
IRENE ORTEGA LÓPEZ	
MARIA GIL GAYO	
CAPÍTULO 83. REPENSANDO EL ESPACIO ARTÍSTICO Y NARRATIVO. EL PARQUE TEMÁTICO COMO MARCO ARTÍSTICO PARA LA REALIDAD VIRTUAL.....	1789
ANA URROZ OSÉS	
DANIEL CANDIL	
CAPÍTULO 84. EL PAISAJE SONORO Y LA LITERATURA EXPERIMENTAL: LA TRADUCCIÓN DE UNA AMALGAMA INTERDISCIPLINAR.....	1807
SOFÍA LACASTA MILLERA	

COMPAÑÍAS TEATRALES DE PEQUEÑO FORMATO, PERSPECTIVA DE GÉNERO, EXPERIMENTALIDAD Y PROYECCIÓN EN PLATAFORMAS DIGITALES

DRA. LIUBA GONZÁLEZ CID

Universidad Rey Juan Carlos, España

DRA. ALEXANDRA SANDULESCU BUDEA

Universidad Rey Juan Carlos, España

RESUMEN

El presente estudio analiza la creación y producción de nuevos espacios escénicos bajo el prisma del teatro independiente o alternativo en el marco de las industrias culturales y creativas (ICC), los procesos que articulan la producción de espectáculos y compañías de pequeño formato como colectivos independientes de alta experimentalidad liderados por mujeres creadoras, así como la difusión de la producción escénica y las estrategias de promoción de los espectáculos, valorando también la autopercepción de la labor teatral de la mujer en el espacio técnico-artístico de la escena actual.

PALABRAS CLAVE

Compañías de pequeño formato, Creadoras escénicas, Teatro independiente o alternativo, Plataformas digitales, Industrias Culturales y Creativas (ICC).

INTRODUCCIÓN

En la última década han proliferado los espacios escénicos de pequeño formato, soluciones estratégicas que han estimulado la creación de compañías y proyectos escénicos adaptados a las condiciones económicas del mercado cultural. La programación se ha diversificado y orientado hacia un público de cercanía que busca consensuar ocio y cultura, que valora de forma positiva el precio asequible de la entrada. En este sentido, observamos la tendencia del sector a reconvertir en espacios teatrales, locales no convencionales adaptados para las representaciones, flexibilizando así la relación público-escenario que ha dejado de ser estática, en muchos casos, aceptando la posibilidad de un modelo más inmersivo, cuyo ejemplo más evidente es el éxito alcanzado por el microteatro⁵²⁰ como fórmula dinamizadora de proyectos escénicos de bajo coste.

Bajo el prisma del teatro independiente o alternativo los proyectos escénicos de nueva creación van a ser parte activa en el marco de las industrias culturales y creativas, siendo notable la participación de la mujer como motor impulsor de la creación en todos los ámbitos: dirección, dramaturgia, gestión, publicidad, técnica escénica, etc. Partiendo de este supuesto nos preguntamos cómo colectivos independientes de alta experimentalidad, liderados por mujeres, afrontan su labor creativa en espacios de pequeño formato asumiendo un labor transformadora como parte activa del tejido cultural.

Para ello analizaremos las fuentes originales de los teatros independientes describiendo el perfil conjunto de comunicación escénica predominante, cuyo objeto de estudio serán los teatros independientes más representativos de la comunidad de Madrid con mayor franja de rendimiento de masas, en una localización online cuya muestra es de tipo intencional argumentada con datos de variación en una técnica de observación y análisis de piezas donde, a través de la observación

⁵²⁰ Espectáculos de pequeño formato con una duración aproximada de 15-20 minutos y un reducido número de actores. Las representaciones tienen lugar en espacios reducidos, locales urbanos adaptados o salas independientes..

sistemática, se analiza el contenido de las mismas en torno a la triangulación de fuentes documentales y panel de expertos.

Comprobaremos cómo la experimentalidad y el riesgo artístico de los espectáculos, así como la creación de públicos de cercanía, configuran un ecosistema teatral del que se retroalimentan compañías, salas, espectadores y nuevos espacios escénicos como los que habilitan representaciones breves en ambientes urbanos, parateatrales, alejados del formato convencional.

Analizaremos el perfil artístico de mujeres creadoras que autogestionan proyectos escénicos como directoras de escena, dramaturgas, actrices, diseñadoras, además de realizar actividades técnicas específicas dentro de sus representaciones.

Determinaremos la importancia de las plataformas digitales; en particular las RRSS, las webs, y otros soportes o recursos como el *marketing online* y *offline*.

Constataremos la importancia del papel de las mujeres como creadoras escénicas en el circuito independiente y experimental actual.

En cuanto al perfil de la muestra: se seleccionaron cinco compañías de teatro de pequeño formato dirigidas por jóvenes creadoras, con edades comprendidas entre los 21 y los 27 años y que, en el momento del estudio, se encontraban representando sus espectáculos en salas alternativas de Madrid. El cuestionario simple⁵²¹ fue la técnica empleada para la observación directa de los hechos, de forma estandarizada para todos los sujetos. Las 25 preguntas fueron de tipo mixto: cerradas, para facilitar la respuesta y codificación, y de elección múltiple, combinando: abanico de respuestas, abanico de respuestas con un ítem abierto, preguntas de estimación y preguntas abiertas.

El diseño del cuestionario aborda los siguientes apartados temáticos:

⁵²¹ no se pretende obtener una puntuación para cada uno de los sujetos que participan en la investigación, sino simplemente una distribución de frecuencias de las respuestas emitidas. (Casas Anguita et al., 2003, p. 153).

- Información general de la compañía: número de integrantes, género de los integrantes, antigüedad, perfil o líneas de investigación de la actividad artística, formación profesional.
- Tipo de público
- Número de representaciones realizadas
- Recursos de financiación, gestión y distribución empleados
- Técnica escénica
- *Marketing* y difusión
- Perspectiva de género

Se acompañó el cuestionario de una entrevista personal con preguntas comunes para todos los sujetos encuestados en la que se valoró:

- Motivaciones para la creación de la compañía
- Riesgo artístico y económico asumido, líneas de creación y fuentes de financiación.
- Valoración de las salas o espacios de teatro independiente.
- Gestión de producción y programación
- Estrategias en las campañas *on line* y *off line* para la promoción y difusión de los espectáculos.
- Percepción del papel de la mujer en el sector de las artes escénicas.

1. LAS ARTES ESCÉNICAS COMO ECOSISTEMA EN EL MARCO INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS (ICC)

Según un estudio reciente del Real Instituto El Cano (Álvarez Rubio et al., 2019): “En España las industrias culturales y creativas suponen un 2,4% del PIB, de acuerdo con la cuenta satélite de la cultura, y ascienden al 3,2% si se considera el conjunto de actividades económicas vinculadas con la propiedad intelectual”.

Esta realidad, que con seguridad se verá alterada por la pandemia actual de la COVID-19, es resultado del esfuerzo común, de todos los actantes que conforman el tejido social y cultural del sector: pymes, gestores, creadores escénicos, artesanos, ingenieros, artistas en general, y muy especialmente, la labor de teatros y salas alternativas que en los últimos

años han jugado un papel determinante en la innovación escénica y en la creación de públicos emergentes.

En la década de los 90, en España, las artes escénicas jugarán un papel sociopedagógico y cultural muy importante, reflejo de profundos cambios legislativos en la educación y la política cultural española iniciados durante el periodo de la transición democrática. Como expresa (Vega Gil, 1997): “Se pretende la incorporación de España al mundo de la ciencia moderna, una formación profesional superior adaptada al marco europeo y la democratización de la educación y la cultura” (p. 108).

La música, el arte dramático y la danza se introducen progresivamente en las etapas educativas, desde educación infantil hasta la formación profesional y superior, dando protagonismo a los conservatorios profesionales y superiores de Música, Danza y Arte Dramático, y hacia la primera década del siglo XXI, también, a los estudios universitarios de 1º y 2º Ciclo de Grado.

En los últimos 20 años el sector de las industrias culturales y creativas (ICC) en España, como parte de las ICC del Espacio Económico Europeo (EEE), ha asumido de manera urgente la necesaria transformación de sus infraestructuras y modelos de desarrollo apostando por una mayor internalización y mejora tecnológica del sector en la era de las transformaciones digitales. Estas modificaciones apuntan hacia una dirección ascendente de la industria con gran protagonismo para las artes escénicas, impulsadas por las políticas de fomento para la sostenibilidad y transformación digital del sector, diversificación y modernización, lo que ha traído como consecuencia un mayor alcance, difusión e impacto en públicos y audiencias heterogéneas, un escenario en el que la mujer creadora irrumpe con fuerza pese a las dificultades que plantea un sector mayoritariamente masculino, sobre todo en aquellas actividades relacionadas con la programación, gestión y técnica escénica.

Sobre el incremento de público que asiste a los espectáculos escénicos y la tipología claramente femenina de estos, nos remitiremos a los datos aportados por la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España, operación estadística desarrollada por el Ministerio e incluida en el *Plan Estadístico Nacional* de 2019, que constata un incremento de la

asistencia a los teatros analizando el flujo de espectadores entre 2007 y 2019, del 19,9% en 2007 a un 24,5% en 2019, con 26,8% de mujeres, respecto al 22,0% de hombres, en el último año (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 205-207), lo que apunta a una mayor participación de público femenino en las actividades del sector. En relación con la formación de los espectadores, se observa una diferencia de 11,5 pts., un 39,0 %, entre aquellos que tienen educación superior o equivalente, con respecto a los que tienen formación secundaria (segunda etapa), con un indicador del 27,5%.

Este dato revela la importancia en la formación y educación de los públicos, también la demanda de un interés por la calidad en la programación y el impacto directo de las políticas de ayuda a la cultura, estatales y autonómicas, en forma de abonos o descuentos para el fomento del acceso a la cultura a jóvenes. Un dato relevante de este último aspecto es la edad del público mayoritario que asistió al teatro en 2019, un 37,2% tiene edades comprendidas entre los 15 y los 19 años, con relación al 25,9% de la franja de edad entre 20 y 24 años, descendiendo en la segmentación por edades hasta llegar al 20,5% que engloba a los espectadores con edades comprendidas entre los 65 y los 74 años (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 215)⁵²².

Este tejido formativo, orientado hacia la formación de docentes, intérpretes y ejecutantes, técnicos de la escena y creadores escénicos, es fundamental para comprender las sinergias entre las enseñanzas artísticas y la realidad del sector, sostenida por la red que conforman los centros de formación artística, las compañías y las salas de teatro independiente o alternativo.

Debemos entender las cifras presentadas en un contexto proactivo que se retroalimenta de todos los mecanismos que conforman el tejido social y cultural de las ICC: centros de formación públicos y privados, instituciones y pymes del sector, teatros y salas que impulsan proyectos innovadores que atraen a un público de cercanía, diverso y heterogéneo, todo

⁵²² Habrá que tomar estas referencias con sumo cuidado, ya que se prevé una caída importante en los índices de actividad de las ICC, lo que se verá reflejado en las estadísticas de 2020 debido a la emergencia sanitaria por la COVID-19.

ello como parte de un ecosistema dinámico que favorece la vinculación entre la audiencia y la investigación artística.

1.1. LA RED DE TEATROS INDEPENDIENTES O ALTERNATIVOS. ESPACIOS DE CREACIÓN ESCÉNICA E INNOVACIÓN

La Red de teatros alternativos tiene su origen en España en la segunda mitad de los años 80, viendo consolidada su estructura en 1992 con la fundación de la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, un circuito que reúne más de 45 salas en 15 CCAA⁵²³. El impulso de esta acción colaborativa y corporativa tiene también sus raíces en la Asociación de productores de 1986 y la Asociación de actores creada en 1985, “primeras agrupaciones del sector con fines tanto organizativos como reivindicativos” (Cimarro, 1997, p.20)

La consideración de esta red como movimiento de indagación sobre la creación escénica ha propiciado un marco investigador que abarca todas las áreas y disciplinas, además de la programación y exhibición de espectáculos de danza, música y teatro: congresos, jornadas y encuentros de creación, talleres y cursos especializados, revistas impresas y digitales, etc., además de la programación habitual, centrada en la creación contemporánea multidisciplinar, aquella que inserta en los procesos de creación lenguajes y discursos procedentes de otras disciplinas artísticas, la reflexión entre arte, ciencia y humanidades en el horizonte de la creatividad contemporánea.

Los primeros espacios o salas alternativas creadas en Madrid y Barcelona, más tarde por todo el país, trazaron una política de desarrollo sostenible, no solo dirigida a la creación de nuevos públicos y a la exhibición de espectáculos de vocación experimental, sino también al fomento de la educación, la formación en artes y la investigación en el campo de las artes escénicas. Bonet & Schargorodsky (2016, p. 37) las cataloga como:

Espacios habitualmente de entre cincuenta y doscientas localidades gestionados por pequeñas compañías o colectivos que programan en

⁵²³ Datos consultados en <https://www.redteatrosalternativos.org/es/>

general sus propias producciones. También presentan espectáculos con formatos parecidos producidos por otras compañías o en coproducción con ellas para complementar su oferta o facilitar la circulación de sus obras y el intercambio en red.

Una de las primeras salas que se crea en España es Cuarta Pared⁵²⁴. Nace en 1986 como centro de investigación y formación teatral. Su cofundador, Javier G. Yagüe, ha estado al frente de un proyecto innovador, vivero de las artes escénicas contemporáneas, cuya línea de trabajo ha reafirmado la necesidad de llevar el teatro contemporáneo al gran público propiciando la creación de laboratorios innovadores como el ETC⁵²⁵, centrado en la investigación y desarrollo de nuevos lenguajes escénicos y en las nuevas escrituras escénicas.

En 1989, la Sala Triángulo convoca el I Festival de teatro alternativo de Madrid. En esos años de arranque se precisaba un nuevo impulso para la dramaturgia emergente, convirtiendo los espacios en verdaderas incubadoras creativas para jóvenes dramaturgos, directores y creadores, su fundador y director Alfonso Pindado (2017) así lo explica:

(...) hubo que evolucionar y adaptar los nuevos espacios acogiendo proyectos teatrales ajenos. Este fenómeno provocó la aparición de creaciones de gran interés con novedosos lenguajes, tanto en los textos como en los gestos, y permitió un importante avance que, poco a poco, se fue notando en el tratamiento de los trabajos de un cada vez más amplio colectivo de creadores de teatro (Pindado, 2016).

El Teatro Pradillo abre sus puertas en 1990 bajo la iniciativa de Juan Muñoz y Carlos Marquerie, en 2006, el proyecto recibe el Premio Max de Nuevas Tendencias. En 1993, la Sala Mirador, inaugurada en 1984, acoge el proyecto del centro de formación Cristina Rota, en la actualidad un referente en la formación de actores con más de 30 años dedicados a la formación teatral.

⁵²⁴ Premio Nacional de Teatro 2020, otorgado por el Ministerio de Cultura y Deporte. B.O.E. Orden CUD/1071/2020.

⁵²⁵ Espacio Teatro Contemporáneo. Dirección: Javier G. Yagüe. Asesor Artístico: Borja Ortiz de Gondra.

En 1993 abre sus puertas la Sala El Montacargas, también pionera en la creación de salas alternativas, proyecto de la mano de Aurora Navarro y Manuel Fernández Nieves, quienes dinamizaron el sector teatral con el fomento de actividades formativas, ciclos y eventos, el último de ellos, antes de que la sala cerrara sus puertas definitivamente el 31 de marzo de 2020 fue el XXVI Ciclo de Mujeres Creadoras.

Más de una treintena de salas conforman el ecosistema actual de espacios escénicos alternativos e independientes en Madrid. Hemos focalizado el análisis en la capital por constituir escenario marco de la actividad artística de las creadoras escénicas, sujetos de este estudio.

2. RESULTADOS

En la variante que responde a la cuestión del género teatral o estilo de creación predominante frente al público, el lenguaje multidisciplinar, propio del teatro posdramático⁵²⁶, se impone a cualquier otro. Se confunden los términos entre público juvenil y adolescente y entre público adolescente e infantil. La tendencia era relacionar aspectos comunicológicos que nada tenían que ver con el tipo de público.

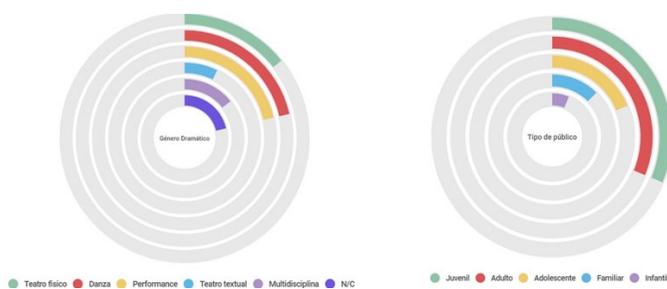


Figura 1: Género predominante vs. público.

Los montajes teatrales o puestas en escena de las compañías y sujetos encuestados se articula, en el 100% de los casos, a partir de un proceso

⁵²⁶ El espectáculo se construye desde la hibridación de lenguajes, descartando una sola dirección, sino múltiples miradas en sincronía con diferentes sistemas y narrativas espectaculares. (González-Cid, 2020, 131).

global que nace del binomio creación-producción, en el que se advierten dos fases fundamentales en desarrollo paralelo: proceso de creación artística y proceso de producción, gestión, infraestructura y *marketing*, en el que van a jugar un determinado papel las plataformas digitales, la manera en la que estas son percibidas como herramientas de difusión y promoción de proyectos escénicos.

2.1. EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

- Las compañías de pequeño formato se conformaron con una media de 3 a 6 integrantes.
- Las jóvenes creadoras juegan un papel de liderazgo creativo, asumiendo, en el 100% de los casos, la autoría del texto, la dirección de escena y el diseño de montaje. Con relación al repertorio, la media ronda los 10 espectáculos por compañía en los últimos 5 años, lo que supone una media de producción de 2 espectáculos anuales.
- El quipo artístico se articula en dos áreas: director y actores/actrices, asumiendo de manera colectiva todas las áreas relacionadas con el diseño del espectáculo: escenografía, mobiliario, coreografía, espacio sonoro, vestuario, maquillaje y accesorios, atrezzo, etc.
- Sobre las características de los espectáculos: el tiempo medio ronda los 40-60 minutos. Hay un alto grado de experimentalidad e innovación en todas las áreas creativas. Actrices y actores dominan técnicas procedentes de la danza, la música y las artes circenses y performativas. Existen dos formas de abordar el punto de partida del espectáculo: el 90% trabaja a partir de textos que proceden de una investigación o autoinvestigación concreta, y el 10% parte de autores con obra reconocida, aunque afirman realizar siempre adaptaciones sobre dichos textos.
- Con relación al público. Los espectáculos son creados mayoritariamente para público joven o adulto. Aunque 3 de cada 5 compañías tienen en repertorio, o han tenido en los últimos cinco

años, algún espectáculo para público infantil o han realizado campañas específicas en centros escolares.

- El Microteatro está presente en el repertorio de las compañías encuestadas. El 100% de los sujetos encuestados ha representado, al menos dos veces en los últimos cinco años, obras creadas y representadas para el formato específico del microteatro, sobre todo en los comienzos de su actividad artística, justificado por la poca experiencia en el ámbito profesional o la falta de medios para producir espectáculos de mayor envergadura y complejidad técnico-artística. Este género se percibe como una forma de diversificar la actividad escénica de la compañía, pero no como fuente de financiación ni como género preferente. Se advierte una baja valoración del microteatro como género teatral, los sujetos encuestados percibían de forma negativa la calidad general de los espectáculos, la falta de condiciones en los espacios, la precariedad de las producciones, y el bajo retorno económico debido al aforo limitado de los espacios.

2.2. PRODUCCIÓN, GESTIÓN, INFRAESTRUCTURA Y MARKETING

- Los proyectos escénicos fueron adaptados teniendo en cuenta la infraestructura técnica de los espacios de representación, siendo referentes la dotación y características técnicas de cada sala. En un 90% de los casos las compañías no disponen de un plano técnico previo desarrollado. Se improvisa durante el montaje técnico la ejecución de los efectos de iluminación sin un plano específico preexistente, diseñado para la obra. La inversión en este sentido es nula por parte de las compañías. En el 100% de los casos los propios miembros de la compañía han desarrollado una labor técnica en las áreas de iluminación y sonido, antes, durante o posterior a la representación.
- Gestión, producción y *marketing*: El 60% de los sujetos encuestados reconocen combinar estrategias de tipos *off line* realizando dossiers, flyers, cartelería y programas de mano impresos, aunque dan una puntuación media de 6 pts., sobre 10 a la eficacia

de este tipo de campaña, ponderando con 8,5 pts., la efectividad de campañas digitales. El *marketing online* preferente se realiza en las RRSS, dando preferencia a redes como Instagram, Twitter y YouTube.

- El presupuesto medio general para cada producción fue entre 300 y 1500 € por espectáculo, autofinanciado entre todos los miembros de la compañía. La forma de financiación fue mixta, solo 3 de cada 5 obtuvo en los últimos cinco años algún tipo de ayuda o subvención destinada a la cultura.
- Los circuitos de representación son, en el 100% de los casos, salas independientes con un aforo desde 50 a 200 localidades. El 100% determina que el circuito de teatro independiente contribuye a generar empleabilidad en el sector, como aspectos positivos destacan: la sostenibilidad de los proyectos de pequeño formato con un perfil escénico orientado hacia el teatro contemporáneo y la dramaturgia emergente, la posibilidad de acceder con cierta facilidad a la programación de las salas beneficiándose de la infraestructura técnica y de gestión que en la mayoría de los casos ofrecen las salas: canales de difusión propios, venta online, publicidad de pago, etc., sin que esto suponga un desembolso directo para las compañías. Dichos gastos pueden devengar de la recaudación de taquilla o alquiler de salas y servicios con un coste reducido. Como aspecto negativo: se cuestiona la calidad artística de la programación, se advierte una política de programación masificada que responde a las necesidades de subsistencia económica de las salas y no siempre al rigor artístico de los espectáculos programados.
- Las salas en las que han representado sus espectáculos las compañías y directoras encuestadas son: Sala El Umbral de primavera, Sala DT espacio escénico, Teatro Tarambana, Teatro del Arte (actualmente Teatro de las culturas), Teatro Atalaya TNT, El Montacargas, El Esconditeatro, Teatro Musical Impro, Sala Tarambana, Bululú2120, Lolao9, El Umbral de Primavera, Tapas teatro, La Encina teatro, Teatro Lagrada, Casa Chéjov

Madrid, La sala Mayko, Teseo teatro, Teatro Lara, Teatros Luchana, Teatro Galileo, Sala Off Latina, Nueve Norte.

- En relación con la valoración de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena, la valoración media es de 7 sobre 10. Todos los sujetos encuestados reconocen no dominar con solvencia el *software* tecnológico y no se plantean introducirlo en sus espectáculos por el elevado coste en equipamiento y diseño que esto supone.

Sobre perspectiva de género en la creación escénica y el reconocimiento dado por las ICC a labor de mujeres creadoras, los resultados aportan los siguientes datos:

2.3. PERSPECTIVA DE GÉNERO

- El 100% de las encuestadas son conscientes del progreso significativo de las últimas décadas por la igualdad de la mujer, pero reconocen que la brecha de género no se ha cerrado. Opinan que el desarrollo social, cultural y económico depende en gran medida del papel activo de las mujeres en todos los estratos de la sociedad.
- El 90% considera que el mercado teatral puede llegar a ser igual de misógino y discriminatorio que otros escenarios en los que la mujer está infravalorada, valoran este asunto como un problema que afecta a todo el sector cultural, que continúa manifestándose, a veces, de manera invisible.
- El 100% valora positivamente la aceptación del papel de la mujer en tareas de liderazgo, dirección, creatividad y gestión técnico-artística por parte del sector.
- La mujer creadora es vista como conductora del hecho artístico. En todos los proyectos escénicos se manifiesta una autorreflexión a través de la creación escénica, siendo el enfoque de género un elemento consustancial al proceso de creación, inscrito en el mensaje ideológico, estético y político del manifiesto artístico. El cuerpo y el lenguaje van a definir el estilo de las producciones,

el punto de partida de su escritura escénica, dando un mayor valor a las imágenes que a las palabras en un registro simbólico que resignifica, en términos subjetivos, el imaginario femenino.

3. CONCLUSIONES

La ingente actividad de las salas alternativas y la creación de nuevos públicos ha dejado ser una alternativa al sector comercial para convertirse en referente de creatividad, propiciando el desarrollo de las artes escénicas en un contexto diferenciado. Compañías de pequeño formato pueden dar visibilidad a sus propuestas escénicas en este marco transformador.

Las salas de teatro independiente constituyen un modelo mixto de programación en la captación de públicos heterogéneos. En el caso específico de la capital, se centra en la fidelización de un público de cercanía. Este hecho responde a la ubicación geográfica de las salas y espacios, concentrados en la zona centro de la capital: Lavapiés y Embajadores.

Las salas de teatro independiente actúan como ecosistema, como una red de vasos comunicantes entre el producto artístico y la creación de públicos emergentes interesados por una temática amplia y diversa en cuanto a géneros y estilos teatrales.

Con relación a las compañías de pequeño formato y su relación con las salas independientes, los sujetos encuestados perciben una política de programación flexible, generadoras de empleabilidad y como oportunidad para mostrar sus creaciones al público.

En estas compañías se observan graves dificultades económicas para la sostenibilidad de producciones, es notable la precariedad en presupuestos de producción que terminan por ser autofinanciados, con un retorno nulo o muy reducido de la inversión. Se observa un común denominador entre las salas de teatro independiente: Luchana, El Umbral de la Primavera y el Esconditeatro, siendo estos los espacios en los que más han representado sus obras los sujetos encuestados. En este sentido no se constata una relación entre el teatro elegido y una estrategia elaborada para la exhibición y difusión del proyecto escénico, se contacta con la

persona responsable de programación y se envía a la mayor cantidad de espacios posibles el proyecto escénico a la espera de su aceptación.

Se constata la falta de una estructura o marco legal que garantice su actividad empresarial profesional, en todos los casos analizados esta opción no es prioritaria, aunque sí desearían un marco de legalidad que ampare el desarrollo profesional de su actividad escénica. Para los sujetos encuestados esto se debe, en gran medida, a la ausencia de ayudas públicas al sector, como la bajada de impuestos directos e indirectos para las ICC, ausencia de una política de patrocinios privados y a la baja remuneración en la recaudación de taquilla: entradas baratas y un aforo reducido de las salas en las que actúan, lo que imposibilita la constitución de un marco legal apropiado, siendo el modelo de Asociación cultural sin ánimo de lucro el más empleado como marco legal de estas compañías.

Las acciones de publicidad y difusión *online* de las compañías de pequeño formato tienen mayor peso e impacto con respecto a las de tipo *offline*. Se reconoce la utilidad de las RRSS, pero no hay una estrategia específica, ni un conocimiento avanzado de estas plataformas, actúan de forma intuitiva frente a ellas. La inversión presupuestaria es mínima y ocasional en campañas promocionales. En este sentido las RRSS se perciben:

- Instagram (inmediatez).
- Facebook (público concreto y recordatorio).
- YouTube o Vimeo (plataformas audiovisuales para subir material).
- Twitter (interacción).
- Mail para "Newsletter" (fidelización de público).
- Para la edición de vídeos o *Teaser* de los espectáculos, los programas más utilizados son: Adobe Premier y Windows Movie Maker.

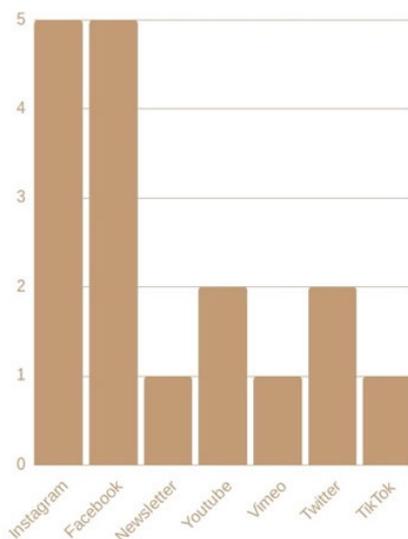


Figura 2: Utilización preferente de plataformas digitales para las campañas de promoción y difusión de los espectáculos.

En relación con la utilización de otros recursos digitales, 4 de cada 5 de los sujetos encuestados desconocía, desde un punto de vista técnico-tecnológico, el uso de blogs, páginas webs, newsletter o podcast como herramientas dinámicas de difusión *online*. No saben distinguir la diferencia en el uso de campañas y actúan por instinto generacional.

La autopercepción del papel de las mujeres en el sector se valora como alta, con capacidad total de autogestión, emprendimiento, disciplina laboral y profesional en la que prima la calidad técnico-artística. Se detectan micromachismos y obstáculos en las relaciones entre compañías lideradas por mujeres, gestores de programación y personal técnico de salas y espacios escénicos. Los sujetos encuestados consideran que las mujeres creadoras están obligadas a realizar un mayor esfuerzo para comunicarse y ser escuchadas.

En cuanto a la reflexión identitaria, esta se produce en un entorno reflexivo en el que la mujer se siente observada y observadora. Los espectáculos de las compañías de pequeño formato, lideradas por mujeres creadoras, pueden ser comprendidos como procesos de investigación abiertos, de carácter multidisciplinar e interdisciplinar. Las artes escénicas, como

artes vivas en el horizonte de la contemporaneidad, suponen una introspección que emerge en forma de *poesis*, como reclamo de una identidad que necesita hacerse visible en las múltiples significaciones del arte. Esta praxis, en el marco de la experimentalidad, promueve el acto escénico como discurso activo en el que confluyen diversas fuentes estéticas, lenguajes y estilos, promoviendo la crítica y la interacción comunicativa, potenciando la inmersividad del espectador en el contexto actual de las prácticas artísticas participativas. En este sentido, las creaciones de los sujetos encuestados examinan el universo femenino a través del cuerpo y la voz, explorando la subtextualidad y el punto de vista crítico de los temas tratados desde la libertad creativa.

El esfuerzo de liderazgo de las mujeres creadoras en un contexto social y cultural en el que aún sigue vigente la brecha de género no expolia el resultado del esfuerzo artístico, por el contrario, suscita la necesidad de investigar nuevos campos, escrituras y lenguajes de creación en los que se percibe una sensibilidad comunitaria a través de la experiencia socio-estética del teatro.

Creemos que la investigación presentada es solo un punto de partida en el estudio ecosistémico que analiza el comportamiento de espacios alternativos o independientes y compañías de pequeño formato, evaluando el impacto de su actividad cultural en el entorno sociocultural actual. Resulta necesario analizar con mayor amplitud el desarrollo de las estrategias de producción, comunicación y *marketing* implementadas, así como los índices de impacto de las acciones, estrategias y campañas de las plataformas y medios digitales como instrumentos de difusión y promoción de las artes escénicas, evaluando las diferentes franjas generacionales, sus necesidades y objetivos.

Se infiere la necesidad de estudiar a fondo las prácticas artísticas emergentes que buscan su consolidación en un contexto de inseguridad económica, en la actualidad profundamente afectado por la pandemia del COVID-19, en un escenario variado, dispar, digitalizado, cambiante, que deja poco espacio a la inclusión de proyectos de nueva creación de pequeño formato. La inestabilidad, fragilidad y volatilidad de las compañías de pequeño formato lideradas por mujeres marca la dificultad de

un estudio más pormenorizado, con una muestra más amplia y diversificada. Sería razonable un mayor esfuerzo investigador por comprender el papel actante de las creadores escénicas en el futuro de las artes vivas, el valor artístico de sus creaciones, la repercusión social de su trabajo escénico en el espacio de creación contemporáneo, su liderazgo y proyección como parte activa del tejido económico y productivo de las ICC.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RUBIO, B., VÁZQUEZ BELLO, C., & GUTIÉRREZ SÁNCHEZ DE LEÓN, A. (2019). (2009, 28 noviembre). La promoción de las industrias culturales y creativas como herramienta para la acción exterior de España. <http://www.realinstitutoelcano.org/>
- BONET, L. & SCHARGORODSKY, H. (2016). La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales. Barcelona: Bissap Consulting S.L.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. (2013). La historia contada a través de los medios de comunicación. Madrid: Visión libros.
- CASAS ANGUITA, J., REPULLO LABRADOR, J. R., & DONADO CAMPOS, J. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos. Atención primaria, 31(8), 143-162. <https://www.elsevier.es/es-revista-atencion-primaria-27-articulo-la-encuesta-como-tecnica-investigacion--13047738>
- CASTILLO, J.R. (2009). El personaje teatral: La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI. Madrid: Visor libros.
- CIMARRO, J.F. (1997). Manual de producción, gestión y distribución de teatro. Madrid: Fundación Autor.
- CUTLER, J.F. (2014). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.
- ESMADRID.COM (2021). Salas de teatro alternativo. Recuperado de <https://www.esmadrid.com/salas-teatro-alternativo-off-madrid>
- GONZÁLEZ-CID, L. (2020). Teatro posdramático en la era de las nuevas tecnologías; prácticas artísticas inmersivas y participativas. La innovación docente, a debate. Aplicaciones en torno a la

- Comunicación Audiovisual, Publicidad, Relaciones Públicas y Periodismo (pp. 131-138). Alicante: Colección Mundo Digital. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM/2020/15>
- GUIRAO MIRÓN, C. (2019). Mujeres en las industrias culturales y creativas. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, 20 (pp. 66-74). Periférica Nacional. Recuperado de: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5567>
- LEÓN, MARISA DE. (2004). Teoría y técnica teatral. Espectáculos Escénicos. Producción y difusión. México: Conalcuta.
- MARTÍNEZ PÉREZ, D. (2003). La España democrática (1975-2000). Política y sociedad. *Estudios. Estudios humanísticos. Historia*, nº2, (pp.171-174). León: Universidad de León.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2019). *Anuario de estadísticas culturales 2019*. Recuperado de: <https://cpage.mpr.gob.es/>
- MUÑOZ, J. (2002). Las salas alternativas; ¿realmente alternativas?. *Rilce*.18.2, (pp.275-286). Navarra: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra.
- PAVIS, P. (2000). El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine. Barcelona: Paidós.
- PINDADO, A. (2016). La Sala Triángulo de Madrid: un proyecto de teatro alternativo. *Las puertas del drama*, 47. Recuperado de: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/la-sala-triangulo-de-madrid-un-proyecto-de-teatro-alternativo/>
- POLLOCK, G. (2007). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.
- STAIRE, F. (2016). Surgimiento, auge y fagocitación de las Salas Alternativas de Madrid. *Las puertas del drama*, 47. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/surgimiento-auge-y-fagocitacion-de-las-salas-alternativas-de-madrid/>
- VEGA GIL, L. (1997). La reforma educativa en España español (1970-1990). *Educación Curritiba*, N.13. (pp. 101-128). Editora Da UFPR.

TECNICAS PERFORMATIVAS PARA LA
INVESTIGACIÓN Y DIDACTICA DE LA TEORÍA
GENERAL DE LAS ARTES:
EL EJERCICIO PYGMALION⁵²⁷

DRA. MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

Las enseñanzas artísticas en el ámbito universitario siguen siendo en el ámbito español una asignatura pendiente de ordenación académica en relación a la formación técnica tradicional de los conservatorios artísticos, reforzando por su parte las investigaciones de postgrado como aportación al conocimiento. En este contexto, la Universidad Complutense de Madrid ha querido contribuir a la innovación de la investigación docente a través del impulso del desarrollo del programa INNOVA -Docencia en conjunción con las nuevas metas de acreditación y meritotaje del Plan Bolonia en el espacio europeo. El presente estudio da cuenta del desarrollo en los últimos cuatro años de un laboratorio de técnicas performativas de operación transversal que utiliza la investigación en teatrología y dramaturgia en el contexto de la pragmática teatral, la tecnología de la representación y la teoría general de las artes, para la adquisición de competencias en creación literaria y artística y el aprendizaje inductivo de la estética de la creación. A través de sus sesiones se implementan herramientas de investigación del cuerpo sensible, la dimensión dramática de su movimiento en el espacio, la comunicación de las artes desde la representación escénica, la complejidad epistémica de la autopoiesis y la incorporación derivada de recursos perceptivos como la sinestesia. Los resultados de aprendizaje permiten además una evaluación más consciente del acto creativo y el estudio de las artes vivas en la renovación de su sistematización cognitiva.

⁵²⁷ El presente estudio parte de los resultados de investigación de los Proyectos de Inno-
Docencia-UCM nº151 (2017-18); nº 176 (2019-20) y nº 245 (2020-21),

IP: María Nieves Martínez de Olcoz Sánchez.

Título del proyecto: *Laboratorio de técnicas performativas*. Entidad Financiadora: Universidad Complutense de Madrid.

PALABRAS CLAVE

performativo, representación escénica, estética, creatividad, cuerpo sensible, auto-poiesis, sinestesia

1. INTRODUCCIÓN

El campo de investigación creación aplicada es todavía una empresa de dedicación parcial en las aulas y seminarios universitarios españoles. En este punto, quedamos todavía emplazados a gran distancia del modelo francés y anglosajón como primer horizonte de expectativas.⁵²⁸

La disciplina del teatro aplicado se acoge a los medios universitarios españoles como herramienta de innovación docente e instrumento de investigación transversal.

El laboratorio escénico de técnicas performativas como proyecto de investigación basada en las artes, permite la elaboración empírica de herramientas pragmáticas de aprendizaje, estudio e investigación de la creación escénica, desde una estructura multidisciplinar. Consiste en un taller experimental sobre la representación escénica que explora de forma pragmática y proxémica los fundamentos retóricos y poéticos de la imagen como pensamiento y acontecimiento en el hecho dramático,

⁵²⁸ Este año la investigación creación se reconoció de manera espectacular en la Comisión europea en el tercer proyecto aprobado en el programa Horizon 2020, para innovación del campo de estudio dado el academismo de estas disciplinas. En el proyecto liderado por la Universidad de Toulouse (IP Monique Martinez Thomas) están asociados como instituciones españolas el CSIC, el TAI en Madrid y la Universidad de Granada, bajo el título: *TransMigrArts: transformación de la migración mediante las artes*: “TransMigrArts tiene como objetivo observar, evaluar, modelar y realizar talleres artísticos (teatro, danza, payasadas, música y performance) a migrantes en situaciones de vulnerabilidad. Los intercambios de personal crearán una red de investigadores, artistas y expertos de 14 universidades, centros científicos, asociaciones culturales y empresas de Europa y América Latina. Se espera que los resultados de su trabajo con migrantes sean aplicables a otras poblaciones vulnerables, como las víctimas de la guerra, las mujeres, los niños, los ancianos, los discapacitados, los enfermos o las personas que viven en la pobreza”

https://ec.europa.eu/research/mariecurieactions/news/rise-2020-results-announced_en

entendido en sí mismo y postulado como hipervínculo en la comunicación de las artes.

Su extensión en el aula virtual con ejercicios de síncretis audiovisual y sinestesia perceptiva (Córdoba, 2014), tras las sesiones de exploración física de los fenómenos sensitivos, propiocepción⁵²⁹ e interocepción del cuerpo sensible, da acceso a explorar colaborativas de la expresión artística, el lenguaje de plasticidad corporal y la expresividad intrínseca de la gestión del impulso.

Imaginación, inspiración e intuición como percepción suprasensible, adquieren un método de exploración de la entropía en el denominado “Ejercicio Pygmalion”, desde la identificación del foco de composición de la imagen y la tensión y organización de la estructura cognoscitiva de la obra, trabajando el cuerpo del otro como simulación de modelaje y composición inductiva de la forma, hasta la concreción de la mirada. Las teorías bergsonianas de la creación y la imagen pensamiento de Walter Benjamin se convierten en herramientas metodológicas empíricas para el tránsito epistemológico de la estética de la creación a la Creatividad estética.

2. DESCRIPCIÓN DE OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto están relacionados con la docencia del teatro en las distintas enseñanzas de que forma parte, desde los Seminarios del Doctorado⁵³⁰ en Estudios Teatrales y Master, hasta las asignaturas que se imparten en distintos Grados de Filología, Teoría literaria y Literatura Comparada de la Universidad Complutense de Madrid,

⁵²⁹ “La sensación propioceptiva permite conocer la posición de las diferentes partes del cuerpo. Esta información sirve para el control reflejo de la posición y el equilibrio del cuerpo”

<https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/sensibilidad-propioceptiva>

⁵³⁰ La profesora Monique Martínez (2021), investigadora de vanguardia en el campo, acaba de publicar un libro sobre investigación creación en Doctorado, dentro de los resultados de las líneas de investigación desde el año 2015, de la Universidad de Toulouse y la Sorbone.

especialmente en los departamentos de Humanidades, relacionados con la teoría general de las artes y la creatividad dramática.

Se pueden destacar, desde la vinculación de la teoría a la praxis, entre sus objetivos para el desarrollo de competencias en una dinámica interactiva del aprendizaje artístico y la indagación del proceso creativo, las siguientes líneas específicas:

- Ampliar los límites intelectuales del aprendizaje del teatro en el aula universitaria a la escena física;
- Generar actos que contrasten y dinamicen los conocimientos teóricos y prácticos referentes al teatro;
- Potenciar la actividad pedagógica con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías;
- Servir de puente que pueda apoyar y dar posibilidad de que los alumnos emprendan proyectos autónomos entre el currículum académico del curso escolar y su experiencia personal;
- Vincular los distintos niveles de aprendizaje formativo y cognitivo en el ordenamiento universitario de las enseñanzas artísticas
- Diferenciar y atender las necesidades de cada estudiante en la gestión de talento, dando puestos y responsabilidades que les afiancen en su nivel y estimulen su aprendizaje escénico autónomo, la concreción de estilo, rúbrica y autoría;
- Generar experiencias y red de contactos con agentes internacionales, que pluralicen la adquisición de conocimiento;
- Poner en contacto a los alumnos con especialistas de otras universidades, a la par que abrir la universidad y su vida académica a especialistas de otros países entrando en contacto con la categoría de experto;
- Poner en contacto a los alumnos con profesionales del sector para que conozcan más sobre su futura profesión, en la fase de transmisión social del conocimiento.

Entre las actividades para el laboratorio experimental se pueden enunciar los recorridos protagónicos del:

- Cuerpo sensible
- Movimiento y emoción
- Dramaturgia del objeto
- Anatomía de la escena
- Antropología teatral
- Cartografías dinámicas
- Sinestesia
- Teatro y psicoanálisis
- Teatro y neurociencia
- Resistencia y manipulación de materiales expresivos.

Nos planteamos hipótesis que arriesguen en la actitud performativa desde tres preguntas motoras:

1. ¿Existe un punto de generación de la gramática perceptiva del acto creativo que de sintaxis, morfología y semántica al continuo perceptivo de la inspiración?⁵³¹
2. ¿Cuál es el movimiento cualitativo que decide este momento poético y estético?
3. ¿Es la dramaturgia una teoría de la composición capacitada como herramienta adecuada para verificar este ensamblaje de comunicación de las artes?

3. METODOLOGÍA DE CASO: ESTUDIO DEL EJERCICIO *PYGMALION*

3.1. DISPOSITIVO SEMÁNTICO

La casuística del fenómeno performativo como dispositivo de cognición conducente al acto creativo, puede describirse de forma ejemplar por sus

⁵³¹ El estudio de la sintaxis imaginaria y la semántica de los símbolos plásticos del profesor Antonio García Berrio y la profesora Teresa Hernández permite la prospección ulterior de estas indagaciones (1988, pp. 198-199).

resultados de aprendizaje en una de las prácticas de laboratorio de mayor rendimiento entre los estudiantes de creatividad que hemos denominado “Ejercicio Pygmalion”. Es una herramienta nominativa del proceso de aprendizaje que trata de explorar el fenómeno creativo desde la validez de una economía justa de las indicaciones productivas del instructor, ante el respeto a la incorporación de las leyes físicas de los cuerpos y la migración de imaginarios que es condición de posibilidad entre la obra maestra y el ejercicio del proceso, en el aprendizaje por error y evidencia sensitiva.

La denominación comienza por proponer una ironía dramática en la asociación de la posición del artista creador con el rey chipriota descrito por Ovidio en *Las Metamorfosis*, y su obsesión por la manipulación escultórica perfecta de la materia en busca de una otredad complementaria primordial en la representación, marcadamente subalterna de la mujer. En la obsesión por esa búsqueda mítica frustrada de sublimación de la materia, Afrodita introducirá un efecto creativo sobre lo real indiferente, al quedar Pygmalion atrapado amorosamente por la figura de Galatea que ha salido de sus manos. La diosa, símbolo del poder creador, conmovida por el encuentro de totalización y deseo imprime a Galatea el acto de la presencia. La felicidad del artista queda plasmada en el hallazgo de su búsqueda ilimitada, su capacidad para recrear la realidad desde la querencia, la transformación y la transgresión manipuladora. Hay una ética implícita en el movimiento de los cuerpos que el mito defiende como motivo y forma y sirve para asumir la posición de enunciación en el código del lenguaje y comunicación de los lenguajes artísticos. Con frecuencia, la historia de Pygmalion y Galatea suele ser mejor conocida por el estudiante universitario desde la versión de la obra teatral de Bernard Shaw y sus sucesivas recreaciones cinematográficas, pero todas ellas refuerzan la observación de la capacidad mimética en el creador, traspuesto a la figura del formador y en la evidencia cualitativa del modelo creativo.

El objetivo del ejercicio Pygmalion es, por tanto, desde la resignificación mítica, el aprendizaje de la gramática de la imagen como comunicación transversal de las artes, al adquirir competencias dramatúrgicas. Su desglose técnico y metodológico habilita un estudio secuencial del hecho

dramático de atención inmediata y concentración absoluta, al tiempo que es una forma de exploración lúdica, como un retor-creativo, del estudio de la composición entendida, no como normativa rígida, sino itinerario poético para el hallazgo del estado actoral, esencia del personaje, desde su peculiar competencia.

Nuestro objetivo de aprendizaje de mayor ambición es el hallazgo creativo del *estado*, la cualidad más difícil de definir y manifestar en escena, y clave retórica de la situación en el drama, pues su directriz externa, provoca en el actante un bloqueo expresivo de la forma, un stress exógeno por satisfacer la norma y el canon, lejano al impulso necesario en la versión original y hasta la incapacidad de producir presencia expresiva.⁵³² Para confrontar esta dificultad del método, se busca afianzar la experiencia dramática desde una exploración plástica de la mimesis corporal, condicionada sólo por una relación empática con la fijeza del movimiento. La práctica se basa en el entendimiento del gesto en la pintura como proxémica, en la sinestesia como cualidad perceptiva de la expectación, en la memoria corporal y la tensión muscular como expresión del *agón* o conflicto, y en la manipulación escultórica como ejercicio de decisión retórica o escritura del relato en el cuerpo. Es una modalidad didáctica que trata de vivenciar el dispositivo escénico desde la dinámica de las Artes Vivas, inspirado en el “disparador semántico” benjaminiano, y las consecuencias para el imaginario de una apropiación del inconsciente óptico en observación inspirada, como veremos, desde la propuesta hermenéutica de Rosalind Krauss.

⁵³² El término «expresivo» ha de ser bien comprendido: la forma es a veces expresiva cuando está mitigada. A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa (Kandinsky, 2010, p. 59)



Figura 1: MIGUEL ÁNGEL
Capilla Sixtina: detalle de Dios y Adán (1508-1512). San Pedro del Vaticano
Fuente: Google Images

Se concibe un ejercicio transversal para descubrir de forma experimental cómo el hecho dramático está inscrito en los cuerpos, desde el distanciamiento primero, brechtiano, en la observación de la pintura, la provoca

ción de su estrategia compositiva en una segunda fase de ejecución, para alcanzar el seguimiento de la pauta táctica performativa que penetra especularmente y sinestésicamente su visión (Cytowic y Eagleman, 2009).

Actuarían como inductores en nuestro caso de estudio un poema de Rilke en el *Libro de horas* y el motivo de Dios y Adán, pintado por MIGUEL ANGEL, en la Capilla Sixtina de San Pedro del Vaticano:



Figura 2: MIGUEL ÁNGEL
Capilla Sixtina: Dios y Adán (1508-1512).
San Pedro del Vaticano
Fuente: Google Images

La lección magistral procede en este caso de la obra abierta de autores ausentes desde la apropiación del canon. Se procede a la observación pormenorizada del motivo pictórico, que contiene el relato dramático de la conexión creacionista.

Se sincroniza esta visión reflexiva con la huella de la memoria literaria rilkeana, desde un poemario cuyos efectos melódicos más complejos sometidos y sobrevivientes a la traducibilidad del estilo, amplían el margen de “lo decible” desde un gesto imposible del paritario encuentro supremacista de toda voluntad de potencia como peregrinaje del artista hacia “la convicción del carácter trascendental de la obra de arte” (Bermúdez Cañete, 2005, p. 14). Reproducimos el poema que es leyenda activa y palimpsesto vivo en el aula de aprendizaje e investigación creativa:

Dios habla a cada cual sólo antes de crearlo;
luego sale, callado, con él desde la noche.
Mas las palabras de antes que cada uno comience,
esas palabras nebulosas, son:

Enviado al exterior por tus sentidos,
vete hasta el límite de tu ansia;
dame con qué vestirme.

Crece como la llama tras las cosas,
para que así sus sombras, extendidas,
me cubran siempre por entero.

Deja que te suceda lo bello y lo terrible.
Sólo hay que andar: ningún sentimiento es remoto.
No dejes que te aparten de mi lado.
Cercana está la tierra
a la que llaman vida.
La reconocerás por su gran seriedad.
Dame la mano.

(Rilke, 2005, p. 93)

Como un viaje retroactivo en la duración efectiva, la imagen de la potencia creadora en pleno despertar nietzschiano de la teoría de las artes, entra en diálogo y reflejo cautivo del gesto de la desnudez antropomórfica pionero en la representación de Miguel Angel.

Enviados al exterior por nuestros sentidos, en paráfrasis relkiana, ambas obras adoptadas como texturas dramáticas del taller, serían el estímulo externo que despierta una experiencia sinestésica, elegidos por su productividad creativa ilimitada (la capacidad de generar un archivo propio de fotogramas, grafemas, caras, secuencias, palabras, sonidos), que darán como resultado un imaginario en la expectación.

«Paráfrasis» en el sentido que le da García Berrio (2014, p. 188) es la retórica de lo «similar-metafórico» en la representación sensible del mundo: “alude así a la duplicación textual de un referente; pudiendo ser más o menos fiel a sí mismo, pero sin que incluso en las más libres desaparezca y deje de ser consciente la voluntad de reproducirlo.”

Fenómeno concurrente, en la propia experiencia de sincronía y simultaneidad perceptiva de cada estudiante, respondiendo al estímulo que su solo cuerpo sensible articula en temas motivos y formas: sus fotismos,

fonismos, auras, temperaturas, sensaciones táctiles, se convierten en archivo de expresión y escrituras dramáticas.

Las fases singulares del trabajo especulativo, expuestas como decálogo escalonado de técnicas performativas, serían:

1. Escucha y desmontaje: fragmentación del motivo.

El equipo de talleristas decide en binomios de trabajo su posición como poeta (Pygmalion) o esteta (equivalente al modelo). En una segunda recreación, intercambiarán funciones para hacer consciente la memoria corporal de ambas situaciones productivas. El poeta/creador observa el motivo pictórico y lo fragmenta en desmontaje de libre motivación de acuerdo a la atracción de una imagen en suspensión que pueda identificar como detonador del impulso:

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso (Benjamin, 2013, p. 743).

2. Focalización de la forma: Valoración de la composición y la elección de un foco de vertebración.

Para poder recrear la intención en su modelo, el tallerista en papel de Pygmalion se hace consciente de la limpieza con que debe dirigir la manipulación del modelo. Este se ofrece como materia inerte a su compañero de trabajo, simbolizada en actitud pasiva, ojos cerrados y escucha interna, posición sedente parcialmente simulada, pues su misión es ser hipersensible a cualquier inducción que reciba como material únicamente a través del tacto del creador.

Pygmalion debe por tanto para ser capaz de dominar la figura en la geometría de sus espacio y adecuada compensación, de elegir un foco único, renunciando a mayor demanda de la atención. Su objetivo será imprimir en manipulaciones como ejercicios de estilo, el foco del motivo en la forma del modelo,

únicamente el foco de forma precisa. Si ejecuta ésta una indicación productiva de acceso al material maestro, comprobará la docilidad del modelo, su confianza en forma de entrega y concreción del motivo en instantes de tiempo real, dejando fluir la impresión táctil como escritura en su textura corporal, y eliminando toda resistencia de material. El esfuerzo del modelo será dejar que la línea de progresión geométrica que organice el resto de su cuerpo en composición compensada se realice, como consecuencia de la firme decisión con que Pygmalion logre definir la exactitud del foco original. Si el modelo mantiene el silencio de la tensión muscular que requiere esta concentración fiel a su visión interna y la escucha sinestésica de su propio cuerpo materializado como expresión, la figura se manifestará en creativa paráfrasis plástica⁵³³.

3. Inmanencia: La manipulación corporal selectiva, la experiencia de resistencia tensional de los materiales y las leyes de compensación del modelo estático como cuerpo afectado y sensible, permiten en una duración de intensidad tan ajustada como inmanente, la definición del hecho dramático y el conflicto en la fijeza y la detención de lo sensible con la incorporación intuitiva del estímulo exógeno.

Satisfecho Pygmalion con el hallazgo poético de la forma, permitirá al modelo que éste abra los ojos, rompiendo la zona muda del ejercicio, susurrando al sujeto expresivo una única indicación sobre la dirección en la que debe quedar impresa la mirada al abrir los ojos del modelo. El modelo ejecuta la orden y al abrir

⁵³³ Es importante señalar el pleno sentido de la mirada subjetiva en función en este paso del experimento sensorial que resiste el movimiento: "Para Maine de Biran la esencia del sentir del cuerpo es el movimiento. Ésa es la realidad trascendental y aquello que el cuerpo siente son las sensaciones; en este sentido, pues, las sensaciones son lo trascendente. El cuerpo se confunde con el sentir pero no con las sensaciones; éstas son aquello que conoce el cuerpo que siente. Las impresiones (o sensaciones) que tengo no son yo mismo, no se identifican conmigo por mucho que las tenga, por ejemplo, en un órgano. La sensación no es, sin embargo, el objeto de una representación teórica. El cuerpo no las conoce a través de una representación sino en el desarrollo del proceso subjetivo de su esfuerzo en el sentir." (FENINSTEIN, 2010, p. 233)

su mirada dirigida al espacio y conservar la huella de su manipulación en absoluto esfuerzo de fidelidad expresiva, se convierte en presente.

Durante unos breves minutos más, que aún permite la escena física en la fuerza de su continuidad, el modelo es retratado en capturas desde los dispositivos fotográficos móviles de los talleristas, práctica que el estudiante asocia al reconocimiento cotidiano de lo extraordinario o selectivo en su criterio visual dando la categoría de extracotidiano al gesto en la esfera de lo doméstico.

4. Gramática de planos: para la aprehensión del momento dramático tensional (de la tensión surge el estado y el relato dramático contenido en el cuerpo), se requiere de la inmediata aprehensión de la imagen desde variedad de ángulos perceptivos.

Para Rodin la instantánea, en tanto que actitud inestable, petrifica el movimiento (Merleau-Ponty, 2013, p. 59). La indagación de cómo el cine o en nuestros días el más amplio lenguaje audiovisual introduce el movimiento se contestaría desde Rodin como el ajuste ficticio de la fragmentación de la imagen, en tomas de distintos instantes, donde los miembros del cuerpo, cabeza, brazos, piernas y tronco son inorgánicas figuras de una actitud que el cuerpo paradójicamente no ha tenido, y podríamos decir que de la dramática confrontación de lo no compuesto surge la transición y duración creativas.

5. Montaje: Es el momento de descubrir el disparador semántico en la relación secuencial o el *collage* de las tomas o capturas del modelo. Los talleristas comparten las capturas, deshechos de su experiencia, realidad fragmentada pero velada por la intención estética que pide un relato, una sintaxis productiva secuencial, y sugiere amplias posibilidades también desde la simultaneidad del *collage*.
6. La síncreis auditiva: en este paso se decide la opción de la imagen pura o del aporte de la síncreis sonora. Por su particular

logro estético, quisiera destacar el ejercicio creativo en el curso 2019-20 realizado por el estudiante Sergio Álvarez, que tomó como modelo principal a su compañera de taller Leonor Crespo, e incorporó una creación musicológica en la fase sonora⁵³⁴. Para la parte técnica, utilizó primero un programa para crear un collage fotográfico que diera la impresión de formar una imagen total. Después, con Audacity (un programa de audio de software libre), invirtió la pista de audio. Con el programa de profesional de la suite Adobe, Premiere, unifica todos los archivos.

7. Recreación y despliegue del relato secuencial colectivo, donde va a entrar en juego el inconsciente óptico de Rosalind Krauss como manifestación. En el último ejercicio presencial realizado durante el mes de marzo del 2019, en la quincena que iba a cerrar las aulas universitarias con motivo de la pandemia, los fotogramas extraídos expresaban una enigmática situación amenazante de difícil desciframiento en el tempo vivencial y resultó advenimiento evidente desde el inconsciente colectivo de la circunstancia de crisis sobrevenida pocos días después de la celebración del taller experimental.
8. Constelación: la consecuente resignificación semántica por apropiación estética de la obra maestra, completando la constelación simbólica del ejercicio Pygmalion entre la pintura y la teatralidad magistral que comunica las artes.
9. La imagen en suspensión benjaminiana queda explorada, en una experiencia de la averiguación de los fundamentos de su contenido estético, como ejercicio de aprendizaje autopoietico.

⁵³⁴ Para el visionado del ejercicio *Conexión* de Sergio Álvarez Torres, se pude acceder a la carpeta de registros del drive complutense:

<https://drive.google.com/file/d/15y4yYbPjE33qsdJefGHbblKqa5Ax0CO/view?usp=sharing>

También se reproduce en los minutos finales (12.12) de mi comunicación realizada en el Congreso Internacional Nodos del Conocimiento 2020, presentación accesible en el enlace https://www.youtube.com/watch?v=MSL5heMp5_A&feature=youtu.be

10. Rúbrica: el capítulo final de la comunión entre estética y poética, se manifiesta en la autoría consciente donde el estudio de la estética creativa desde la escuela del espectador, deviene en creatividad estética desde la investigación por creación. Es en este punto donde el discurso biográfico se comunica como discurso de la propia restauración (De Mann, 2007, p. 154).

3.2. RESULTADOS

Enfrentado al compromiso con la creación individual y su comunicación social, desde los fundamentos del acto creativo, tras averiguar en un ejercicio piloto como es la experiencia poética y estética, denominada en nuestro laboratorio de técnicas performativas Ejercicio Pygmalion, y abrirse a la comunicación mediada de las artes visuales, sonoras y verbales, nos encontramos con la posibilidad de un método inductivo de alto rendimiento que en sus cinco primeras fases se atraviesa con fluidez e interés como descubrimiento en el aula. La composición y ensamblaje del hecho dramático se aprende y motiva desde una dinámica corporal, si condicionamiento en la formación articulatoria para las posibilidades de la mimesis corporal.

La escena física dota al contenido dramático de posibilidades desde un acceso directo que es rico en registros primarios. La mimesis corporal es un resultado de aprendizaje estimable en el noventa por ciento del aforo de practicantes.

Las conquistas y elaboraciones expresivas de la dramaticidad desde el desarrollo de la sensibilidad proceptiva, son apreciables en el seguimiento de un sesenta por ciento de los talleristas.

La fusión del elemento sonoro, plantea dificultades técnicas y limitaciones perceptivas a parte de los alumnos en su gestión de talento. Solo una media limitada del elenco actoral, estimable en un veinticinco por ciento, asume la tarea de adhesión de la banda sonora.

No obstante, aquellos que completan con mayor complejidad epistémica la experiencia, añadiendo al ensamblaje de las imágenes la involucración de un proceso dialéctico con la sonoridad, como el relevante

trabajo audiovisual de Sergio Álvarez, consigue el logro de evolucionar a una posición de investigación inductiva a través del proceso creación.

Es oportuno en este sentido, dejar testimonio de la experiencia de Álvarez como artista investigador, sin duda avalado por su formación superior en musicología, quien en su memoria de trabajo escribe y transcribimos desde nuestra carpeta de registros:

Al abordar este ejercicio, me enfrentaba al gran problema de generar movimiento desde lo estático. Veníamos de una práctica anterior donde teníamos que hacer fotografías a ciertos movimientos corporales, pero hieráticos, para generar una situación, una línea de expresión. ¿Cómo generar movimiento con lo que está en reposo? La respuesta era sencilla: dejar el objeto quieto pero hacer que fuera el punto de vista el que se quedara en calma. Por lo tanto, con las fotografías compartidas con mis compañeros se me ocurrió hacer un plano desde el *detalle a lo general* para que la obra finalmente terminará con una idea: la unión. El ejercicio me hizo un regalo, hice cine sin saberlo puesto que el final del vídeo terminaba con una clara imagen que era igual a un fotograma. Para añadirle más emoción al ejercicio se me ocurrió plantear el mismo procedimiento al sonido y puse las Variaciones Goldberg de Bach por Glenn Gould al revés. Más adelante pude saber que se trataba de una ruptura del entendimiento por parte del oyente, la llamada *anamorfosis*. Lo visual iba hacia delante, lo sonoro hacia detrás. Y en el momento final, confluyen.

Álvarez en el proceso de creación ejecuta una partitura de inspiración anamórfica y por iniciativa propia deduce la belleza en la deformación de la tonalidad del motivo original⁵³⁵. Con sentido de la asimetría el reverso de códigos nos recuerda:

«Le sens musical et chorégraphique de rhuthmos est manifestement secondaire par rapport au sens global de skhêma, «forme». En d'autres termes [...] rhuthmos, quelle que soit son origine exacte, n'est pas métaphore du musical, mais concept potentiel, dans son rapport au «schème». C'est là un véritable renversement de perspective: au lieu que ce soit la musique qui éclaire métaphoriquement le rythme, c'est le

⁵³⁵ "Anamorfosis" de acuerdo al Diccionario de la Real Academia española, procede del griego *anamórphosis* (transformación) y se define desde la mirada: «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según donde se la mire».

concept même de forme qui vient éclairer la musique.» (Tomatis, 2011, p. 27).

El alumno advierte un aprendizaje de aplicación de la asimetría rítmica que, en el modo de Kandinsky, caracterizaría la armonía ausente en nuestro tiempo como reflejo de la época. La elusión de la forma se traslada al sonido para acontecer como reconocimiento impropio en tanto que efecto dramático de la presencia. Es el anuncio de otro espacio de lo humano como criatura de iluminación informe, anamorfo bajo el signo de la forma “exhibe una versión de la infinitud, por entero distinta, la de la *delicuescencia*, de la *entropización*, de la resistencia frente a la forma “ (Krauss, 1997, p. 162). El ejercicio deduce la abstracción, la reinención sistémica del fondo como figura.

La figura humana revertida por el ejercicio Pygmalion es un *anthropos* desplazado a ningún lugar que ha de ser su lugar, como el peregrino rilkiano. Una heterotopía inquietante de lugar transicional, pasaje mediado impermanente (Augé, 1988, p. 81), continuamente transitado por su devenir. Fotograma de la memoria “trozo flotante de espacio, lugar sin lugar, que vive por sí mismo, a la vez cerrado en sí mismo” (Foucault, 1999, p. 442), porque los *no-lugares* son espacios palimpsestos donde continuamente se requiebra la inflexión, el pliegue y resonancia del marco de identidad, tradición y relación⁵³⁶.

CONCLUSIONES

El presente estudio ha dado cuenta del proyecto de investigación docente basado en las artes, como proceso sostenible de laboratorio performativo en las aulas de humanidades complutenses, destinado a resignificar nuestro conocimiento teórico general de las artes con nuevas

⁵³⁶ Como muestra del análisis del *no-lugar* en tanto que herramienta espacial de creación creación escenográfica, puede consultarse la práctica de la profesora María José Martínez de la Universidad de Birmingham, colaboradora del proyecto de Innovación docente en el seminario internacional del programa de escenificación abordado este curso entorno a la pieza de Marco Antonio de la Parra, *Elizabeth Nietzsche en Paraguay o la Voluntad de poder o Dios ha muerto* (MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ. 2020. MINUTO- 1:53:53)

herramientas de creación estética que permitan la adquisición de competencias creativas. El proyecto se ha vertebrado con excelentes resultados de aprendizaje en grado y postgrado durante casi un lustro a través de las asignaturas de Creatividad dramática, Literatura y teoría general de las artes, Lenguaje y comunicación e Imaginación y Creación del Master de Estudios literarios UCM. A lo largo de la experiencia se ha madurado el objetivo de contribuir con la implementación de nuevos procesos inductivos dramatológicos, al aprendizaje dialéctico de las artes visuales y a la concreción de metodologías de inducción creativa y afectación receptiva, al instrumental pedagógico y a la capacidad investigadora desde la percepción reflexiva del teatro aplicado, en tanto que capacidades del investigador artista en el desarrollo del imaginario y constatación teórica. Este proceso valida la evaluación creativa en los ámbitos de conocimiento de la enseñanza superior sin entrar en la falsa disyunción de teórica y praxis, rompiendo la falsedad cognitiva presupuestada en este tipo de asignaturas del que la abstracción inhibe el impulso creativo, y la práctica no autoriza la excelencia de la formación intelectual.

El denominado ejercicio Pygmalion, ha sido una de las experiencias de metalenguaje más exitosa en evidencia de aprendizaje en este sentido. Cada una de sus fases se apoya en verificaciones poéticas de creadores desde el advenimiento de las vanguardias históricas y genera un acceso directo al archivo material y conceptual de la tradición. La teatrología y la dramaturgia sustentan el hecho dramático como comunicación multidisciplinar, a través de la exploración bergsoniana de la obra de arte, experiencia concreta del lenguaje sensorial del cuerpo en tanto que informante privilegiado de la estética creativa y de la autopoiesis como creación estética.

A la hipótesis creativa de si puede lo literario devenir en lo plástico, incluso en el silencio de su movimiento, la respuesta es que lo contiene como forma interna en la dramaticidad, formando parte de un mismo organismo que combina sus movimientos. El hecho dramático y el montaje son las herramientas del ensamblaje de este dispositivo para una estética de la creación. Entran en escena bergsonianamente convirtiendo el estado en devenir, aplicando una medida indivisible al cambio, al

movimiento que es drama, representado como una melodía necesaria, como continuación del instante, solo secuenciado en fotograma para ser respetado en la emoción creativa de su inmanencia. El movimiento dramático se manifiesta como lo cualitativamente diferente indivisible en el lenguaje audiovisual y la figuración plástica, el punto sobre el plano sincrético, le da sentido a su percepción, hace posible el lenguaje de la imagen benjaminiana, la semántica del montaje con el cual nace la escena contemporánea. El ejercicio Pygmalion verifica la paradoja del movimiento en su génesis y estado preexpresivo como aplicación, devenir y figura en la intuición emotiva.

En el pensamiento creativo benjaminiano la imagen se ha ofrecido tal que fenómeno perceptivo donde las ideas constelan en encuentros con nuestra capacidad de relación para resignificarlas. Esta inspiración poética del arte visual impregna la discusión dialéctica pretendida en el laboratorio de técnicas performativas, como instrumento democrático y participado de un estudio paritario de los lenguajes artísticos, que motive una *epysteme* asociada:

Es preciso que el pensamiento de ciencia—el pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto general—se resitúe en un «hay» previo, en el sitio, sobre el suelo el mundo sensible y del mundo abierto tal como son en nuestra vida, para nuestro cuerpo, no ese cuerpo posible del que se puede sostener con facilidad que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que se mantiene silenciosamente por debajo de mis palabras y de mis actos. Es preciso que junto con mi cuerpo se despierten los *cuerpos asociados*, los «otros», que no son mis congéneres (Merleau- Ponty, 2013, p. 19).

Las esferas cognitivas del saber y dentro de ellas la producción de conocimiento universitaria se debate en nuestro país en la validez empírica del trabajo experimental con el material artístico aplicado y en el área teatral en el desplazamiento paradójico de la escena como escenario didáctico, siendo la creación de escena y la sensibilidad de los cuerpos participantes y participados una fuente en la adquisición de competencias de aprendizaje, ineludible en la teoría general de las artes y el estudio de los materiales creativos.

El laboratorio de técnicas performativas aquí presentado ha acreditado este activismo empírico en el aula demostrando en resultados cuantitativos y cualitativos la adquisición y evaluación del hecho dramático y la escena corporal como maestros del arte del espacio en estudiante, investigadores genuinos del movimiento y la traza que contiene. El archivo referencial de conocimiento del canon se ha dado en la transición empírica que sugiere su revuelta poética, dando al pensamiento artístico y su valoración una categoría viva, devenida la obra del museo al taller.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

- OVIDIO, P. N. (2002). *Metamorfosis*. Ed. A. Ruiz de Elvira. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- RILKE, R. M. (2005). *El libro de horas. (Das Stunden -Buch)*. Ed bilingüe F. Bermúdez- Cañete. Hiperión.

FUENTES SECUNDARIAS

- AUGÉ, M. (1988). Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Gedisa, 84-188.
- BENJAMIN, W. (2013). *Obra de los pasajes. Obras. Trad. de Juan Barja. Libro V, Vol.1. Abada.*
- BERGSON, H. (1997). *Matière et mémoire*. Presses Universitaires de France.
- BERMÚDEZ- CAÑETE, F. (2005). Introducción. R. M. Rilke. *El libro de horas. (Das Stunden -Buch)*. Ed bilingüe. Hiperión, 9-15.
- CYTOWIC, R. E. and EAGLEMAN, D. (2009) *Wednesday is indigo blue: discovering the brain of synesthesia*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
- CÓRDOBA SERRANO, M. J. (2014) *Sinestesia, los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: International Foundation Artecittá.
- FAINSTEIN LA MUEDRA , G. (2010). “Michel Henry y la teoría ontológica del cuerpo subjetivo”. *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*. Págs, 231-242.

https://www2.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra_2/14_G_Feinstein.pdf

- GARCÍA BERRIO, A. (2014). Paráfrasis. La recepción de El Greco en el Neobarroco actual. Conserjería de Educación, Cultura y Deportes Gobierno de Castilla la Mancha.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988). *Ut poeisis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos.
- DE MANN, P. (2007). «La autobiografía como desfiguración». *La Retórica del Romanticismo*. Akal, 147-158.
- FOUCAULT, M. (1999). “Espacios diferentes”. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. 3*, trad. Ángel Gabilondo. Paidós.
- KANDINSKY, W. (2010). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- KRAUSS, R. E. (1997). *El inconsciente óptico*. Tecnos.
- MARLEAU-PONTY, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Trotta.
- MARTÍNEZ, M.J. (2020, Diciembre 11). Seminario Internacional: La voluntad de poder en *Elizabeth Nietzsche* de Marco Antonio de la Parra [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/BCrnllyzKiY?t=6832>
- MARTÍNEZ DE OLCOZ, M.N. (2020, Noviembre). Laboratorio de Técnicas performativa, Nodos de Conocimiento 2020 [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=MSL5heMp5_A&feature=youtu.be
- MARTINEZ THOMAS, M. NAUGRETTE, C. (2021). *Le doctorat et la recherche en création*. Éditions l’Harmattan.
- TOMATIS, P. (2011). *Le «rhythme», unité phonologique du rythme: hypothèse de la fonction vestibulaire*. Universidad Paris-Ouest Nanterre La Défense.