



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes escénicas

Proyecto de montaje coreográfico

Nombre del proyecto

**La potencia del espacio a partir del movimiento: danzar
arquitecturas vivas y efímeras**

Previo la obtención del Título de:

Licenciada/o en Danza

Autor/a:

Jennifer Asencio Vallarino

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Jennifer Michelle Asencio Vallarino declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Danza. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Sara Baranzoni
Tutora del Proyecto

Alejandra Juárez
Cotutora del proyecto

Lorena Delgado
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Extiendo mis más sinceros agradecimientos a todas las personas quienes con su generosidad, diligencia y ánimos confiaron en mí y en mi tesis en sus diferentes etapas:

Agradezco a mis padres y mi hermana: Sonia, Darwin y Milagritos que han apoyado mi proceso y han sido, por más de una vez, gestores y artistas cómplices junto a mí.

A mi enorme, unida y fiestera familia, que a través del baile y la buena comida se unieron para apoyarme en mi proyecto.

Al cuerpo humano de universidad de las artes que gestionaron y apoyaron entusiastas el alcance de mi propuesta, que en principios la veía muy lejana de ejecutar.

A mi tutora, Sara Baranzoni, gracias por su gentileza y conocimiento. También por acompañarme serenamente durante toda la montaña rusa que fue mi proceso.

A Alejandra Juárez y Javier Pérez por darle vida, cuerpo y aliento a “Lo que traigo conmigo”, me llevo aprendizajes

invaluables y recuerdos entrañables de
mi estancia en México.

Dedicatoria:

Quisiera dedicar esta tesis a todas las mujeres de mi familia. De ellas brota la fortaleza, generosidad, sensibilidad e inteligencia que yo admiro.

Sonia, Clarissa, Celeste, Milagros, Karla, Clara, Lenny, Norma, Rocío, Chichi, Glenda, Bertha, Margarita, Diana... Son brillantes, cada una desde sus trincheras han compartido su luz conmigo y me siento gustosa por ello.

Resumen

El presente escrito muestra el proceso de concepción, análisis y desarrollo de investigación con su respectivo montaje coreográfico a partir de interpelar el espacio más allá de ser un elemento fundamental que da lugar al acontecimiento dancístico. A partir de diferentes concepciones que se tiene del mismo, se establecen tres ejes de estudio los cuales, en la práctica, explotan las posibilidades creativas de la espacialidad, sensorialidad y la noción de habitar para la escena, siendo capaces de: alimentar el movimiento de quien danza, levantar geografías invisibles dentro del espacio y nutrir a la escena en disposición espacial, dinamismo, narrativa y poética.

A lo largo de estas páginas se puede ir develando una construcción coreográfica que parte desde bocetos y guiones gráficos espaciales con pistas de trayectorias transformándose a la consolidación coreográfica llena de partituras de movimiento, línea narrativa y atmósfera escénica.

Palabras Clave: cuerpo, espacio, coreografía, arquitectura etc.

Abstract

The present writing shows the process of conception, analysis, and development of research with its respective choreography from questioning the space beyond being a fundamental element that gives rise to the dance event. Based on different conceptions of it, three axes of study are established which, in practice, exploit the creative possibilities of spatiality, sensoriality, and the notion of living for the scene, being able to: feed the movement of who dance, raise invisible geographies within space and nurture the scene in spatial arrangement, dynamism, narrative, and poetics.

Throughout these pages, a choreographic construction can be revealed that starts from sketches and spatial storyboards with trajectory clues, transforming into a choreographic consolidation full of movement scores, narrative lines and scenic atmosphere.

Keywords: body, space, choreography, architecture, etc.

INDICE GENERAL

Introducción.....	12
Los implicados venideros de la presente propuesta.....	14
Umbrales para especular sobre el espacio	15
Capítulo 1	22
Contexto, condiciones e insumos para el proceso de montaje	22
Ejes del espacio	23
El espacio interno o personal.....	23
El espacio relacional.....	28
El espacio territorial.....	32
Capítulo 2	35
Antesala virtual al encuentro de creación y tabla de consignas	35
Semanas de trabajo en residencia presencial.....	44
Capítulo 3	69
Conclusiones y reflexiones generales.....	69
Bibliografía.....	72
Anexos	75
Ejercicio de coreógrafa. ¿Qué veo?: Una mirada narrativa en posición de espectadora evitando tecnicismos dancísticos.....	75
Secuencia de luces para “Lo que traigo conmigo”	77
Bitácora de trabajo de Alejandra Juárez – intérprete creadora.....	77
Bitácora de trabajo de Jennifer Asencio - Coreógrafa.....	78

ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1: Exploración coreógrafa con elemento	45
Ilustración 2: exploración de intérprete con elemento hilo	46
Ilustración 3: Exploración intérprete con elemento mesa	47
Ilustración 4: Cartilla de indicaciones para intérpretes en residencia	50
Ilustración 5: Diseño de hilos en la sala de ensayo detrás de la intérprete.....	51
Ilustración 6: Guion gráfico 1. con cuadros 1-5.	53
Ilustración 7: Guion gráfico 1. con cuadros 6 -10.	53
Ilustración 8: Guion gráfico 2. Cuadros 1- 4.	55
Ilustración 9: Guion gráfico 2. Cuadros 5-8.	56
Ilustración 10: Guion Gráfico 2. Cuadros 9-13.	56
Ilustración 11: Flyer promocional del producto artístico	66

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 : Tabla de consignas	35
Tabla 2: Desglose de escenas música y danza.....	62

Introducción

Pensar en el “espacio” dentro del marco de las artes escénicas, y específicamente en la danza, es traer a la mente aquel lugar físico donde residirá y se sostendrá la escena con todos sus demás componentes al momento que se lleva a cabo. Sin embargo, en las últimas décadas de la historia de la danza, muchos coreógrafos, bailarines y pedagogos se han interesado en este eje de la praxis escénica, excavando más profundamente su potencial, así fraguando investigaciones innovadoras y sólidas, obteniendo nuevos conceptos y metodologías que han aportado a los conocimientos bases de todo aquel que práctica y estudia la danza.

En las producciones de obras dancísticas los directores y productores también se han atrevido a entender el espacio más allá de su concepción tradicional, es decir, que este signifique más que un lugar pasivo donde se hospede el movimiento, junto a todas sus ideas y elementos artísticos. Semejante comprensión ha dado pie a ahondar en la exploración de las posibilidades espaciales en sus trabajos, y no separar a su obra del espacio donde acontece. Históricamente, desde finales del siglo pasado, al saberse insatisfechas con la atmósfera del teatro “a la italiana”, las propuestas de la danza se desplazan a otros lugares y se acogen a la ola del *Site Specific*¹ y danza en espacios no convencionales², en tanto rechazo político a los lugares típicos como teatros y museos, pero también cautivadas por las novedosas posibilidades de construirse por los medios físicos que les propicia algún espacio en particular. De esta y demás maneras los creadores han deducido que el estimular de manera más profunda el sentido del espacio en los bailarines, coreógrafos y espectadores puede expandir los límites que tenemos al vivir la experiencia escénica.

En danza el espacio le es indispensable al cuerpo en movimiento, no solo porque al bailar ocupa sucesivamente distintos puntos durante su trayectoria, sino porque hay un espacio que se va construyendo a medida que el bailarín le da nombre.³

La constante búsqueda y refinamiento de los lenguajes corporales de los bailarines al danzar, la preocupación por la organización y disposición espacial en la escena, la

¹ Defino Site Specific como una categoría del arte contemporáneo generada en la década los setenta por los artistas visuales. Tiene como premisa base situar a la obra de arte en una locación específica tanto por las características físicas del lugar y por el significado de aquel espacio para la pertinencia de la obra.

² Propuesta dancística ejecutada en espacios que difieren de las salas de teatro, danza, museo o demás.

³ Alberto Dallal, *Los elementos de la danza* (México D.F: UNAM, 2007), 28.

inauguración de estéticas arquitecturales para la escena a partir del insumo espacial, el enriquecimiento del glosario técnico para la práctica y el análisis formal del movimiento son evidencia que todo aquello ha nacido de escarbar lo que ofrece este elemento que siempre está intrínseco en la escena. Y no solo está ahí, sino que es presencia y movilidad en tanto que los involucrados en la pieza lo sepan agenciar y disponer para la pertinencia de una propuesta coreográfica, pero ¿cómo han concebido las vías de respuesta aquellos interesados en el presente tema? Evidentemente, el espacio en danza y el diseño espacial en coreografía son producto de la decisión del coreógrafo, y por lo tanto de sus ideas estéticas.⁴ Es a la luz de esta dos últimas ideas que sale la intención por la que se aborda esta tesis: ver qué tanto ofrece el espacio para inspirar a los cuerpos y su producción de movimiento, a las posibilidades de composición coreográfica y a encausar toda idea creativa teniendo presente el enfoque espacial.

El espacio como tal es el medio físico puesto al servicio de las transformaciones de la materia, esto quiere decir que responde a posibilidades dinámicas y de metamorfosis en todo momento. Desde el arte del movimiento, los bailarines pueden agenciar constantemente el espacio para la exploración y creación en danza sostenidos de su experiencia física, analítica y sensible para con el mismo, generando así diferentes concepciones, criterios y categorías que les ayuden a armar una pieza escénica desde sus cimientos técnicos hasta la instauración de hilos narrativo.

Por esto último, el principal objetivo que cubre esta propuesta es indagar en las posibilidades espaciales a partir del cuerpo-movimiento de los intérpretes creadores que estarán en escena, tomando en cuenta que ellos, en su hacer, son aquellos que revelan el espacio que y este, a su vez, revela sus posibilidades de concepción y uso. El resultado de esta indagación devendrá en un producto coreográfico nacido del trabajo colectivo de los implicados.

Se propone como objetivo específico y punto de partida indagar por medio de la exploración del movimiento de los intérpretes, identificando a sus cuerpos como primeras arquitecturas movientes que poseen diversas morfologías, complexiones, pliegues y geometrías, permitiéndose identificar de manera íntima lo que pueden aquellas arquitecturas

⁴ Marta Botana y Javier Sampedro, “Danza, arquitectura del movimiento”, *Revista Apuntes Educación física y deporte 101* (septiembre 2010): 99, https://www.researchgate.net/publication/277267788_Danza_arquitectura_del_movimiento.

personales para posteriormente reconocer como operan y aportar a las líneas creativas de la propuesta coreográfica. Por otro lado, se quiere apelar a la noción de espacialidad que habita en los intérpretes y aperturar su horizonte espacial gracias a la estimulación externa de los sentidos para que logren concientizar el exterior que tienen más allá de sus cuerpos, manteniendo como finalidad reconocer y/o entablar las relaciones que se produzcan entre ellos y los elementos que les circunden. Y como objetivo complementario final, se desea establecer configuraciones espaciales nacidas de delimitar con los intérpretes-creadores el espacio escénico dentro del proceso práctico, asentando diferentes geografías que se levanten a partir de haber concebido su propio territorio en la escena, donde los diseños y regiones formadas adquieren significados.

Para alcanzar estos objetivos, se ha propuesto investigar tanto práctica como teóricamente las hipótesis antes planteadas. En formato residencia/laboratorio coreográfico los intérpretes creadores y coreógrafa estudiarán autores y artistas, explorarán a partir del movimiento y expondrán sus posturas y propuestas sobre el tema para obtener pistas creativas que ayuden a transitar y hacer el propio camino hacia la realización de nuestro propósito, descubriendo la potencia del espacio al bailar no solo dentro de la fase de residencia/laboratorio, sino posibilitar un resultado creativo que comprenda todo lo asimilado.

Los implicados venideros de la presente propuesta

Esta propuesta de proyecto se pensó para ser ejecutada en Durango, México. Hace más de un año se propició un concurso llamado “nuevos coreógrafos” dentro del marco del festival de danza “Fragmentos de junio”, y en su tercera edición (2021), la cual fue virtual por contexto de pandemia, se presentó la video-danza “Casa llena”, realizada junto a colegas de la universidad bajo mi dirección y producción, misma que fue acreedora del segundo lugar. Dentro de los premios recibí la invitación como coreógrafa por parte de la compañía “La Revuelta” de Durango-México a una residencia/laboratorio de creación con duración de dos meses para junio-julio del 2022, con el fin de producir una pieza creativa con los bailarines de aquel espacio y estrenarla en el teatro Victoria de la ciudad de Durango. En una serie de reuniones y comunicaciones previas con Javier Pérez, responsable de la compañía,

se definió que esta residencia se iba a asociar al presente proceso de titulación, tomando en cuenta que el registro audiovisual de obra junto al resto de anexos serán el sustento para corroborar los hallazgos y reflexiones narradas en el presente texto.

Las primeras reuniones con los integrantes de la compañía sirvieron para definir las condiciones de trabajo, que sin embargo quedaron muy abiertas. Por ejemplo, el número de bailarines a disposición fue indefinido hasta dos meses previos a la residencia presencial, y se desconocía el bagaje artístico manejado. Sin embargo, estas dos variables son importantes de prever con tiempo para poder tenerlo presente al momento de ir formulando las consignas y pautas de creación, así como en redirección de algunas metas en el cronograma de esta investigación.

Cabe recalcar que la video danza mencionada anteriormente es el primer acercamiento al tema del cual se habla en esta tesis y surge como base para continuar reforzando las líneas investigativas que ahora se plantean. De aquel trabajo se extraerá un vocabulario/glosario junto a su aplicación metodológica que fue creada en los tiempos de laboratorio de esa propuesta para disponerla en la fase creativa del vigente proyecto. “Casa llena” será mencionada más a detalle en los siguientes capítulos que hablen expresamente del proceso creativo. Por el momento, es menester transitar por otros antecedentes, así como por algunos referentes teóricos y artísticos, con pequeños análisis y reflexiones de su trabajo, ya que ellos son quienes me han dado las primeras pistas para vislumbrar las posibilidades de pensar en el espacio desde diferentes puntos.

Umbrales para especular sobre el espacio

Si se va a partir desde el cuerpo de los intérpretes, identificándolo como primer espacio a explorar, se puede tomar a los cuerpos desde las siguientes categorizaciones personales, nacidas al reflexionar sobre sus capacidades físicas-motoras: (1) una unidad volumétrica que contiene espacio en el interior y que ocupa un lugar desde una perspectiva externa; (2) una arquitectura viva generadora de nuevas formas; (3) una estructura productora de diferentes tonos musculares gracias a la activación de su fuerza muscular, etc. El cuerpo, en otras palabras, es una materia complexiva tanto por sus características morfológicas y orgánicas, y se presenta como figura integral por su estructura física, fuerza y vitalidad.

Visualizar estas identificaciones dentro de la concepción de los cuerpos de cada bailarín es pensar que esos cuerpos, cada vez que se mueven, lo hacen desde todas sus capas: dermis, ósea, muscular, visceral, nerviosa, etc., sin deslindar ninguna ya que solo juntas posibilitan la ejecución de diferentes formas, figuras, direcciones, fuerzas, velocidades, etc. Que los intérpretes sean conscientes de lo complejo de su espacio interior dará paso a que puedan pensar en el espacio que les rodea como algo igual de profundo a lo que puedan acceder, no solo pensándolo y reconociéndolo, sino alcanzándolo y recreándolo desde la materialidad.

Ya varios bailarines y coreógrafos han desarrollado su lenguaje de movimiento a partir de visualizar su cuerpo junto al espacio de manera muy puntual. Por ejemplo, uno de los primeros intentos fue aquello de Rudolf Von Laban, bailarín y coreógrafo húngaro quien, a principios del siglo XX, suscribió su estudio en el reconocimiento de los elementos implicados al moverse, como también en el estudio del movimiento y su organización en el espacio. La investigación del movimiento que propuso Laban generó herramientas fundamentales, como la kinesfera y la coreútica, términos que, en su aplicación, involucran principios geométricos y físicos teniendo como objetivo profundizar la propiocepción del bailarín y su sentido espacial, tomando al propio cuerpo como punto de partida. La Kinesfera y la coreútica son términos que desde la dirección coreográfica se pueden ir estudiando para luego incorporarlos en forma de pautas de movimiento en el plan del laboratorio.

Otro de los autores que dirigió su atención al espacio en el campo de la danza es el bailarín estadounidense William Forsythe. En los registros de su trabajo de danza personal se observa claramente su lenguaje de movimiento estrechamente relacionado con el espacio y sus posibilidades. Él inaugura un glosario personal donde titula a cada consigna de movimiento de diferentes formas: “abordajes”, “esquivaciones”, “traslaciones”, “líneas”, “adiciones”, etc.⁵; estos títulos se plasmaron en una serie de videos explicando cada consigna y evidenciando como en cada uno se inscribe el espacio de diferentes maneras. Los videos nacieron con la intención de compartirlos con los bailarines con que laboraba para que todo el grupo se sincronizara en la forma de trabajo que se proponía. El planteamiento de un glosario es un ejemplo a seguir y que se debió considerar para la residencia de este proyecto, ya que, al trabajar en colectivo, los implicados que vienen de diferentes contextos geográficos

⁵ William Forsythe, *Improvisation technologies. CD-ROM, A tool for the analytical eye, piezas escénicas editadas en 1999*, video en Vimeo, acceso el 26 de enero del 2022, <https://vimeo.com/252617587>.

deben entablar referentes y construir definiciones en común para apuntar al mismo objetivo con claridad.

Forsythe también dirigió junto al ballet de Frankfurt una de las obras que se tomará como referente para esta propuesta por su construcción coreográfica con muchos individuos en la escena y utilización de distintos cuerpos no orgánicos que ocupan un lugar en el espacio, tanto por sus volúmenes y sus símbolos. En el fragmento de la obra “The loss of small detail”⁶ se evidencia el trabajo de espacio compositivo de Forsythe a mayor escala: las indicaciones de trabajo del coreógrafo brindan a sus bailarines la posibilidad de trabajar tan íntimamente sus espacios corporales que ponen en riesgo su misma orientación en el espacio general, provocando caídas y recuperaciones instantáneas; y sucesivamente, en el momento menos esperado, la mayoría se sincroniza en una trayectoria yendo y viniendo, aun quedando vestigios de la desorientación de otros más. Si se mira detalladamente las trayectorias de cada bailarín se delatan bien definidas y con abundantes cuerpos en escena, viéndose el caos como un disfrute monumental y perfectamente ordenado. Por otro lado, hay que percatarse de la interacción entre los bailarines y los elementos que están en el escenario ya que se vinculan de manera muy cercana, tanto que explotan sus posibilidades de acción con y para los objetos, a la vez que reconocen el espacio significativo que estos cuerpos ocupan dándole su lugar. Los ojos del espectador también refuerzan constantemente esa figura, además que se les permiten múltiples lecturas de ella.

Viendo esta obra y corroborando con otras, se abre el interrogante de cómo complejizar el estudio (o experiencia) del espacio en la presente propuesta: en el hacer creativo, los elementos “no vivos” en escena son cuerpos igual de importantes que el de los intérpretes, así como también lo son espacios no tocados o reiterados con una acción constante y/o repetitiva. Claramente, ya desde inicios del siglo pasado los coreógrafos consideraban a un objeto en escena como un cuerpo y viceversa, y la reiteración de un punto en el escenario como un lugar importante, así que, más allá de argumentar la importancia de esta afirmación, nos concentraremos en definir pautas metodológicas y efectos. Con respecto a estos últimos, todos estos elementos son capaces de destacarse y estimular la espacialidad de quien baila y de quien especta. Pensar en estas alternativas dentro del marco de la

⁶ William Forsythe, *The loss of small detail*, pieza escénica estrenada en 1987, video de YouTube, acceso el 30 de enero del 2022, https://www.youtube.com/watch?v=cJx_nB5LdLQ.

exploración y creación en danza es una capa más a desarrollar desde la piel de los intérpretes creadores y desde la construcción coreográfica, y también, una solución coreográfica que hace delimitar y levantar pequeñas geografías en el espacio, volviéndose símbolo para la dramaturgia de la obra.

Un referente artístico para explayar las aseveraciones anteriores es la obra de danza “Kireru”⁷ de la compañía griega RootlessRoot estrenada en el 2012 en Atenas: aquí se dispone a los bailarines y a los elementos como ciudadanos de un ecosistema original que solo ellos saben cómo transformar:

...En “Kireru”, la danza y la escultura se vuelven uno ya que, expresando nuestros miedos más íntimos sobre el mundo en una lucha constante, los bailarines remodelan constantemente un escenario hecho de arcilla blanda con la energía que liberan.⁸

De Kireru se desea inspeccionar la manera de transformar las arquitecturas inorgánicas en la escena gracias al movimiento que ejercen los bailarines sobre/con ellas. En esta pieza hay particularmente un elemento cuadrangular color rojo intenso que va constantemente cambiando su posición en el espacio. Sus caras y aristas les proveen a los bailarines una plataforma para que ellos puedan desarrollar movimiento, dándole diferentes niveles, tensiones, acciones, etc., que solo con este objeto en específico pudieron lograr. Con respecto a ese elemento, desde los primeros minutos de la obra se descubre que su diseño formal es el de una casa, pero sobre ella los bailarines dibujan y borran lo que han plasmado utilizándola como pizarra; la manipulan nuevamente hasta colocarla en otra posición desde donde funciona como tendedero de ellos desde su interior; en otros momentos no es movilizadora por nadie, pero su presencia resplandece constantemente. Este objeto ha sido constantemente transformado a partir de su movilidad, cambiando sus posturas y posiciones a lo largo de espacio escénico y los intérpretes-creadores han explotado diversas formas de estar con él. Analizando esta referencia artística se llega a pensar que este cuerpo estimula al cuerpo de los intérpretes tanto física como creativamente. ¿Cómo conciben los bailarines a

⁷ Linda Kapetanea y Josef Fruček, *Kireru*, pieza escénica estrenada en 2012, video de YouTube, acceso el 07 de febrero del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=G4bg4um7U4k&t=3029s>.

⁸ Fragmento de reseña de la obra en página web de la organización Onassis: <https://www.onassis.org/el/whats-on/kireru>.

este cuerpo que no es humano, pero que brinda todo este despliegue físico, capaz de entablar relaciones poéticas llegando a tomar un inmenso valor para la escena y todo el elenco?

En esta pieza también se quiere resaltar una zona espacial ubicada en la esquina superior izquierda del escenario, donde se encuentra una fuente color café que permanece anclada ahí durante toda la obra; sin embargo, los intérpretes solo acuden a ella para realizar acciones específicas, mientras que el resto del tiempo ese lugar en el escenario permanece intransitable y lejos del desarrollo dancístico del cuerpo del elenco, sintiéndose presente la ausencia del movimiento en aquel lugar.

La experiencia de lo que circunda a los intérpretes en el espacio se la da su relación sensible con el mismo. Que el bailarín establezca las primeras relaciones espaciales con los otros cuerpos en escena acontece gracias a la observación evidente que tiene de todos los volúmenes en el espacio por medio de la mirada, aparentemente. Pero la espacialidad también se construye por el enfoque de los demás sentidos: que esté la mayoría de ellos involucrada le dará seguridad al individuo de qué es lo que está pasando exactamente a su alrededor, y además, pautas para que pueda responder. Esta observación se hace notoria en las palabras de Juhani Pallasmaa:

Cada experiencia de la arquitectura es multisensorial, las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se mide a partes iguales por el ojo, por el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto, y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo.⁹

En otras palabras: cuando el bailarín está en movimiento es un ente en alerta de lo que recibe de afuera para estar dispuesto a responder ante cualquier estímulo o imprevisto que se presente en la escena. Esas respuestas que da el bailarín inaugurarían otra posibilidad de experimentar el espacio, porque se abre así un lugar de correspondencia, no solo a partir de lo que ve, sino de lo que escucha, de lo que toca, saborea y huele, con la posibilidad de que responda de nuevas maneras para él.

Con todo esto, ya se ha entablado, de cierta manera, una relación de correspondencia con el espacio personal y externo y con los cuerpos inorgánicos, pero una relación entre pares, es decir, entre intérpretes, permitiría explayar sus posibilidades creativas, ya que se

⁹ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2006), 43.

observará una conversación en ellos proyectando la energía y la atención en alternancia. Y es así como se va a percibir desde el público, ya que al ver las dinámicas escénicas será fácil identificar esas correspondencias. Un referente de obra donde esto se puede apreciar de manera explícita es la propuesta de “The quiet dance”¹⁰ de Burrows y Fargion (2005). A lo largo de esta pieza, un dúo destaca las posibilidades de conversación-interacción de ambos: partiendo de la idea “caminar no es aburrido”, se evidencia la correspondencia de ambos al verse caminar juntos o por separado, y a medida que los intérpretes se interpelan y/o responden por la detonación de movimiento y sonido. Este referente se destaca como idea para contemplar la utilización del espacio a partir del plantear el caminar como acción y la utilización del movimiento-voz para el juego de la percepción desde las acciones del otro.

Hacerle frente al espacio desde estos umbrales entreabiertos da pie a profundizarlos y organizarlos para dar a luz a tres grandes categorías por las que se piensa transitar de manera teórica-práctica en esta tesis, especialmente en el periodo de residencia de los intérpretes-creadores de LaRevolución junto a mí como coreógrafa. Estas categorías son los ejes que apuntan a la concepción del espacio, y pensando en función de los mismos nacerán consignas y pautas específicas para aplicarlas en el proceso de residencia. A medida que se vayan introduciendo las pautas, los intérpretes podrán identificar qué eje se está desarrollando y en la marcha podrán descubrir los hallazgos de estas perspectivas espaciales.

Durante los siguientes capítulos se expondrá a más profundidad como se desarrolló la parte práctica, siendo el capítulo 1 la exposición de las condiciones reales por las que se arranca el proyecto y un análisis del panorama contextual. Y también se expondrá a detalle la propuesta de los ejes espaciales con los que se va a trabajar de ahí en adelante.

El segundo capítulo comprende la propuesta de plan de trabajo en residencia y su posterior aplicación, que incluye una antesala diagnóstica y exploratoria que se desarrolló on-line antes que yo, en calidad de coreógrafa, vaya a Durango al encuentro con los bailarines. En ese capítulo también se desarrolla el proceso creativo semana a semana, más el día de la presentación del producto artístico. Y el tercer y último capítulo se destina para

¹⁰ Jonathan Burrows y Matteo Fargion, *The quiet dance*, pieza escénica estrenada en 2005, video en Vimeo, acceso el 15 de enero del 2022, <https://vimeo.com/showcase/6691019/video/371839466>.

un análisis de los hallazgos encontrados en el proyecto, reflexiones sobre el proceso coreográfico e ideas prospectivas del mismo.

Capítulo 1

Contexto, condiciones e insumos para el proceso de montaje

Para poder situarse en este proceso creativo-investigativo y poder obtener los objetivos deseados se ha tomado en cuenta el contexto, condiciones e insumos por los cuales va a transitar la residencia creativa y montaje. La Revuelta confirmó la participación de dos intérpretes y replanteó el tiempo de residencia presencial reducido a un mes (fecha de inicio de residencia: 6 de junio – estreno: 9 de julio). Al estrecharse el tiempo para creación, ensayo y presentación y conocer el número exacto de intérpretes empecé a trabajar en consignas y bocetos de escena que luego pasaron a formar parte de una tabla de consignas, la misma que se mostrará más adelante con todos sus detalles. Y para agilizar el proceso creativo, ya que consideraba un mes un periodo muy estrecho para lo que había visualizado anteriormente, propuse empezar a trabajar junto a los intérpretes de manera virtual dos semanas previo al primer encuentro presencial. A esa fase la denominé “antesala online” y consistía en ir exportando un pequeño grupo de pautas de exploración para poder identificar en ellos las primeras percepciones y nociones de movimiento en relación al trasfondo investigativo de las consignas.

Paralelo a esto también intercambiamos información básica de interés entre nosotros para conocernos un poco mejor. Identifiqué a Alejandra Juárez y Javier Pérez como los intérpretes-creadores con los que iría a trabajar, ambos bailarines de larga trayectoria que han desarrollado su formación profesional en territorio mexicano. Ellos al receptar mi proyecto extendieron las nociones artísticas en el texto escrito y expusieron sus inquietudes y sugerencias en torno al desarrollo del programa de trabajo; por otra parte, dieron a conocer registros de proyectos anteriores para que yo pudiera obtener un concepto más cercano de esos bailarines en cuanto a bagaje corporal y expresivo adquiridos.

Como punto de partida para comenzar la marcha creativa se ha construido una “tabla de consignas”, mismas que han sido diseñadas como detonante primario para estimular a los intérpretes a concebir el espacio/la espacialidad. Estas consignas están clasificadas en tres ejes: “espacio interno personal”, “espacio relacional” y “espacio territorial”. Estos ejes del espacio son categorías planteadas por mí, inspiradas en las nociones de mis referentes

teóricos y artísticos, ahora analizados a profundidad y relacionados con otros, junto a reflexiones personales y principios de aplicación que juntados formulan una clasificación general que me sirve para entender y definir el tema de espacio y su aplicación directa para este proyecto. Cada eje tiene una particularidad específica que, al momento de los intérpretes introducirse en estos diferentes enfoques, los estimulará desde su hacer corporal creativo, así como también se espera que a medida que se progresa en el montaje estas secciones se ramifiquen dando a luz a otras consignas, mezclándose y entretejiéndose.

Se puede decir que tanto los ejes y su tabla de consignas son los elementos matrices de mi proceso metodológico, el mismo que al pasar estas páginas se va a enriquecer con nuevos elementos y estrategias surgidas intensamente en las semanas de trabajo colectivo presencial.

Ejes del espacio

El espacio interno o personal

El “espacio interno/personal” se lo convoca como una invitación a acceder al lugar más “cercano”: el cuerpo propio, para empezar a comprender que el mismo como materia ocupa un lugar en el espacio y que dentro de sí contiene otros volúmenes que hacen espacio también.

Estando consciente que el cuerpo puede estar al servicio de muchos enfoques (a nivel biológico, político, social, anímico, etc.), este proyecto, en esta sección, pretende iniciar con seleccionar al cuerpo como materia que cumple ciertas dimensiones y medidas, capaz de construir infinitas formas a través de su accionar, precisamente por su composición morfológica, para destacar su potencial plástico instaurado. Las consignas están dirigidas, en primera instancia, a que los intérpretes hagan el ejercicio somático de identificar y sentir poco a poco cada parte de su cuerpo mientras van moviéndose, logrando así una manera integral de mirarse a sí mismo. Ya lo decía Irmgard Bartenieff en su propio sistema de fundamentos nacidos desde mitades del siglo pasado:

el movimiento del cuerpo se produce en cadenas kinéticas, donde la acción de los músculos está íntimamente relacionada y no seccionada [...] Las Cadenas

kinéticas van transfiriendo la tensión y el peso de un hueso a otro, lo que hace que el cuerpo se coordine como un todo hasta en los movimientos más pequeños y periféricos.¹¹

Si se estudia a profundidad la investigación de Irmgard se llega a la conclusión que cada capa que compone al cuerpo humano hacia sus adentros es esencial para el movimiento. Plantear pautas de movimiento desde la pasividad del cuerpo para luego activarlo definitivamente multiplica las posibilidades del movimiento de los bailarines además que es la oportunidad para auto percibirse en su práctica diaria.

Para seguir desarrollando el porvenir de esta arquitectura corporal interna es necesario ir buscando maneras de ir exteriorizándola. El ya mencionado Rudolf Von Laban fue un bailarín, coreógrafo y pedagogo de la danza proveniente de la antigua Austria-Hungría, muy destacado en los inicios del siglo XIX. Él constituyó conceptos que aportarán a la construcción del lenguaje corporal común de los intérpretes de este proyecto. Uno de los conceptos a recordar es la Kinesfera: en su forma más pura, la kinesfera es el espacio por donde va a transitar el bailarín proyectando la creación de su glosario y aplicación en la dramaturgia de la Danza. En palabras de Álvaro Fuentes Medrano, “la kinesfera es el espacio que envuelve el cuerpo del intérprete, demarcado por el límite que establece el movimiento corporal.¹²” Este concepto, en su aplicación, es clave para el movimiento en este proceso porque, a partir de su aplicación más básica en danza, luego se puede complejizar y enriquecer con traslados, intenciones, gestos, calidades, etc. De Laban también se rescata el constante empleo de imágenes geométricas, así como la identificación de los puntos en el espacio general que el cuerpo toca al moverse. Las premisas que puedan nacer de distinguir los puntos en el espacio o en el interior del cuerpo también es esencial para reconocer cuál es la tendencia individual al moverse.

Otro de los referentes que se selecciona para enriquecer la sección de espacio íntimo-personal es William Forsythe, bailarín y coreógrafo estadounidense con su investigación en auge desde finales del siglo pasado y que se sigue destacando hasta la actualidad. Dentro de

¹¹ Francisca Morand, “El sistema de fundamentos Bartenieff”, en *Curso con aproximación Somática para el Currículum de Danza en Chile* (USA: American University, 2001), 5, Edición PDF: <https://es.scribd.com/document/402016106/El-Sistema-de-Fundamentos-Bartenieff>.

¹² Álvaro Fuentes, *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza* (México D.F: Escenología Ediciones, 2014), 254.

su extensa aportación desde su catálogo de obras, entrenamiento pedagógico e insumos explicativos liberados, existen precisamente videos pensados como una suerte de tutoriales llamados en compendio “CD-ROOM”, los cuales se crearon inicialmente para los bailarines de repertorio del coreógrafo ante la falta de tiempo para estudiar los aspectos de movimiento que se les proponía, como ya se mencionó en la introducción. Aquí Forsythe “proporciona un entrenamiento de la capacidad de sentir los trazos del movimiento y de desarrollar una cierta consciencia de las mecánicas de pliegue en el cuerpo.”¹³ Para este entrenamiento ha creado una serie de “títulos claves” y denominaciones que sirven para enunciar cada una de las propuestas de improvisación a partir de pensar y sentir los espacios con/desde el cuerpo del bailarín e inscribirlos. Estas denominaciones que forman parte de lo que sería el “Glosario Forsytheano” son muy claras y precisas para entender el ejercicio de escribir en el espacio utilizando la morfología corporal. La intención con este material no es someter a los intérpretes a entrenar y estudiar minuciosamente todas las denominaciones, sino más bien repasarlas, y hacer que, al concebirlas desde sus cuerpos, puedan entrar en una escritura del movimiento propia de ellos. Así lo veía el mismo Forsythe cuando le preguntaban por si, al dar a conocer su manera de construir el movimiento al mundo entero, las calidades de sus entonces bailarines del Ballet de Fráncfort se podrían ver replicadas en otros:

Ni idea. De hecho, espero que no. Espero que la gente utilice todo esto para hacer algo muy distinto a mi trabajo. Pienso que se precisa algo de curiosidad y deseo por parte del usuario. Y me auguraría que los usuarios podrían descubrir su propia danza mientras aprenden a entender la nuestra. Eso sería, con toda probabilidad, más interesante [...]. Todos nos dedicamos a la danza, en un primer momento por imitación e intercambio visivo...¹⁴

El objetivo de esta sección es también conseguir que los intérpretes sean llamados a trasladarse por el espacio a utilizar. A pesar de que estas consignas no proponen desplazarse literalmente, la intención es que suceda a medida de ir agotando las primeras posibilidades de movimiento. En términos generales y cotidianos, el cambiar mínimamente la ubicación propia en un espacio da como resultado que los sentidos se organicen nuevamente para

¹³ Roberto Fratini y Magda Polo, (eds.), “Observar el movimiento: Una conversación de William Forsythe con Nick Haffner (1999)”, en *El cuerpo incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmung y los diferenciales de la danza* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2018), 229.

¹⁴ Roberto Fratini y Magda Polo, (eds.), “Observar el movimiento...”, 32

apuntar a la reorientación, y dar luz a nuevas respuestas y formas de ejecutar movimiento: la progresión de la “tabla de consignas” llama a atravesar el espacio a partir del caminar para complejizar aún más la idea. Con respecto a esto, recuerdo las directrices de Jenny Ocampo, en una residencia del 2019 en la Uartes, dentro de su propuesta de improvisación en tiempo real. Ella proponía dos alternativas para poder seguir produciendo movimiento y que no se nos sobre agoten los recursos, aun recalcando que no confiaba en que hay que moverse todo el tiempo en una improvisación. La primera opción, evidentemente, era la pausa. Detenerse de manera muy clara tiene su contundencia, además que se agradece para que la vista del espectador respire de tanto movimiento. Y la otra era caminar. El ir caminando por el espacio era una oportunidad de ver en el mismo aire nuevas herramientas, ideas, sentires, a los cuales se acude mientras se derraman sobre uno y se reflejan corporalmente. Ella aprovechaba este traslado o caminata para personalizarla. No siempre caminaba de la misma manera: a veces lo hacía de manera muy lenta, otras veces hacia atrás y con ademanes en los brazos, como también corría.

Llegando a este punto, donde el término espacio comenzará a transitar en el hacer y en este texto, es necesario establecer definiciones específicas que van a puntualizar la utilización del mismo en cada caso y así facilitar el entendimiento al lector. Al realizar este escaneo previo desde el interior hacia la kinesfera relativa al espacio interno-personal, se constituirá el “espacio corporal”, que se referirá a partir de ahora a toda composición matérica que comprende el cuerpo de la persona, en este caso bailarín(a) o intérprete-creadora, mientras que se denominará “espacio escénico” al que se dispone y utiliza para la escena de manera general. Se plantea esta especificación a pesar de que en la práctica los límites de estos dos espacios tienen la capacidad de diluirse, aplicando la idea de que, al momento que los intérpretes atraviesan el espacio escénico, realmente no se asuman con el rol de irrumpir en él como si fuesen a romper una barrera invisible para ingresar repentinamente a un lugar muy distinto del que se encuentran. Esto, sin desacreditar la distinción anterior, porque es una posibilidad válida que sin duda se va a explorar en las otras secciones. No obstante, en esta primera instancia se busca que los intérpretes no perciban una separación, sino una continuidad entre los cuerpos y la totalidad del lugar, asumiendo que cada espacio corporal ya le pertenece al espacio escénico, y cada vez que este mueva, se estará poniendo al servicio

del mismo. Esta idea apunta y se conjuga perfectamente con las palabras de José Gil y André Lepecki en “Paradoxical Body”:

Aquí la frontera de la piel se desenrolla: el espacio del cuerpo es la piel extendiéndose a sí misma en el espacio, es la piel convirtiéndose en espacio, por lo tanto, la extrema proximidad entre cosas y el cuerpo.¹⁵

Cuando se está de pie frente al espacio, en calidad de espectador, el espacio se aprecia como una gran piel que abraza y despliega de sí muchas más longitudes y texturas de las que se puede imaginar. Al desplazarse, el cuerpo de quien danza puede agenciar este despliegue y enrolle con tal solo un paso.

Hay una diferencia sustancial entre el bailarín que siente su cuerpo moverse sin más, y el que tiene la sensación de moverse en el espacio y con el espacio. Una vez que el bailarín domina su conciencia espacial surge a su alrededor un área de tensiones.¹⁶

Desde esta calidad de intérprete, su “espacio interno/personal” se sigue reforzando ya que el poder desplazarse es una constante oportunidad de refrescar y reafirmar su intención y actitud para con este gran lugar del que es parte.

Se elige el acto del caminar como gesto de desplazamiento inicial porque con ello se propulsan diversas posibilidades: desde pensar que son los pies que sostienen toda la arquitectura corporal hacia la vertical hasta preguntarse cómo poder trazar y abrir camino a lo ancho. También, es importante descubrir en este gesto tan sencillo, del que casi ningún individuo se exenta, la resignificación constante que se le ajusta en cada repetición, y estas resignificaciones aprovecharlas para la construcción de la escena. Así como lo explica Marie Bardet,

La planta de los pies es a menudo el lugar del contacto con la tierra. Desplegar el pie, la piel de la planta del pie es el lugar de todas las variaciones de las cualidades de apoyos y de las direcciones. Sentir las direcciones abiertas a cada paso [...] Se camina... Al caminar, se hibridan el caminar de la calle, el caminar en un

¹⁵ José Gil y André Lepecki, “Paradoxical Body”, en *The Drama Review* 192 (invierno 2006), 22 <https://muse.jhu.edu/article/206577/pdf>. (trad. por Jennifer Asencio).

¹⁶ Viridiana De Anda, *Coréutica & kinesfera herramientas de metodología Laban* (Jalisco: DanzaLayanComunidad, 2017) Blog Online: <https://danzalayancomunidad.wordpress.com/2017/10/01/coreutica-kinesfera-herramientas-de-metodologia-laban/>.

estudio, el caminar en escena [...] entrar en el escenario y caminar, tender el hilo entre el caminar cotidiano y el movimiento danzado.¹⁷

Este “espacio interno-personal”, al igual que el resto de las secciones venideras, se complejizará gracias al aporte creativo de los intérpretes: al parir nuevas posibilidades, se seleccionarán algunas ya en la síntesis del proceso coreográfico, escogiendo las más pertinentes para hilar las escenas y sentido general de la obra.

El espacio relacional

Una vez dialogado con el espacio más próximo al intérprete creador, es menester entrar en la dinámica de relacionarse con los otros seres que van a compartir la experiencia de la espacialidad. Teniendo en cuenta que también aplicaría la interacción que pudiese tener con los objetos o elementos que aparecen en escena, esta relación se aplicará en el siguiente eje, por lo que el espacio relacional se establece exclusivamente entre los intérpretes-creadores, ya que son los cuerpos humanos que pueden entablar una relación profunda de correspondencia gracias a su sistema senso-perceptivo, mismos que en la práctica funcionarían a partir de decantar un estímulo desde uno de los cuerpos para que el otro los responda desde el movimiento (y sus diversas concepciones del mismo).

Para adentrarse en el espacio relacional es importante conversar con todo lo externo que está bordeando constantemente a los sentidos. De cierta forma, siempre se está “escuchando” con todos ellos, pero se está respondiendo constantemente de la misma forma al utilizar los canales sensoriales más comunes. Por ejemplo: una persona le habla oralmente a otra y esta segunda le contesta de la misma manera, es decir que está utilizando el mismo código, canal, y ambas personas se reconocen bajo una misma situación. En la cotidianidad, estos procesos de comunicación se utilizan de tal manera por facilidad y eficacia; sin embargo, aquí se propone que la escucha, el estímulo y la respuesta pueden cambiar de naturaleza sensorial para explorar nuevas posibilidades, tomando en cuenta la potencia de todos los sentidos en general para poder sostener distintas pautas de la creación, reforzando una compenetración de escucha común entre intérpretes. En palabras de Pallasmaa,

Estamos conectados con nuestro mundo a través de nuestros sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto

¹⁷ Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía* (Buenos Aires: Cactus, 2012), 63.

para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad cognitiva. Todo nuestro ser en el mundo es un modo de ser sensorial y corporal, y este mismo sentido de ser constituye la base del conocimiento existencial.¹⁸

Para la construcción de las principales consignas de esta sección se ha necesitado convocar a algunas prácticas corporales y de movimiento que teorizan, practican y confían en la utilización de los sentidos y en la descentralización de la palabra como vía de comunicación, instaurando así otras para para crear distintas dinámicas y lenguajes del movimiento. Una práctica por excelencia es el Contact Improvisation (C.I), una técnica de movimiento que nace en Estados Unidos y que tiene como base el contacto entre los cuerpos gracias sus puntos de apoyo, el momentum, el peso y el contrapeso, existiendo un diálogo no verbal y puramente corporal a través del movimiento y la confianza con el otro.

De todas las habilidades esenciales del Contact Improvisation, la práctica de la escucha parece ser la más útil [...] ¿Qué quiere decir escucha? Una definición podría ser “la práctica de recibir comunicación de otra persona en un nivel físico a través del toque”. Otros términos a menudo utilizados para escucha tienen que ver con “espera”, con “acompañar”, “ceder”, “plegarse” y “atestiguar”. La práctica de la escucha presupone el compromiso activo de estar presente en las intenciones de tu compañero –al mismo tiempo que en las tuyas- en tanto se manifiestan físicamente.¹⁹

Si bien no se practicará C.I de manera puntual para el proceso de montaje, sus nociones de momentum, peso, contrapeso, puntos de apoyo, etc., son requeridas y enunciadas para la coreografía. La finalidad de usar estos términos reside también en la necesidad de tener un lenguaje común para entender diversas intenciones de movimiento.

¹⁸ Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 9.

¹⁹ Mariela Singer, “El contact improvisación como forma de comunicación desde (y entre) los cuerpos: una danza por composición de relaciones”, *Revista especializada en danza del conservatorio superior de danza Málaga DanzaRatte 14* (mayo 2021): 93, <https://issuu.com/danzaratte/docs/danzaratte14>.

El estímulo del ruido/sonido también juega un papel importante para la relación que se pueda instaurar en esta parte, ya que puede generar respuestas corporales sin que pasen por la racionalización clásica o que se genere una respuesta premeditada. Por otra parte, permite situarse en el espacio para poder medir/deducir a qué distancia se encuentran las demás personas en escena gracias al viaje de las ondas sonoras por el espacio. Se sabe también que el órgano del oído guarda estrecha relación con el equilibrio, lo cual ayudará bastante a los ejercicios que se plantean en las consignas al momento de ejecutarlos de “fuera de eje”. Desde los actos de la escucha, es necesario traer conceptos como el de “auralidad”:

La noción de “auralidad” se refiere a la posibilidad de aunar múltiples espacialidades y temporalidades, configuraciones sensibles, sensoriales, simbólicas y afectivas que podemos experimentar a través y a partir de la escucha. A diferencia de las prácticas convencionales, artísticas y de diseño que operan con el sonido, la aproximación desde la auralidad pretende recuperar el espesor experiencial y cognitivo de la escucha, eximiéndola del utilitarismo instrumental y del conocimiento disciplinar parcelado.²⁰

El concepto de auralidad resulta interesante para este proyecto ya que los intérpretes pueden afinar su lucidez espacial gracias a las características físicas del sonido, tal como se lo ha anunciado anteriormente, y también tomar en cuenta a qué sonidos se les presta relevancia de acuerdo a la subjetividad de cada individuo que ha sido y está siendo afectado constantemente por múltiples factores, desde su marco socio cultural hasta los sentimientos que trae en su día a día.

Existe un trabajo personal previo que sirve de ante sala para seguir desarrollando la presente tesis. *Casa llena* fue una videodanza estrenada en el 2021 que proponía la relación general entre sus intérpretes partiendo de la idea de infinitos recorridos, los mismo que van generando encuentros, trayectorias reiteradas y distancias, cada una de ellas significativas, llegando a alimentar la idea general de la pieza. Dentro del proceso de laboratorio se propuso el uso de un vocabulario relacionado con el sistema solar (orbitajes, contraposiciones, coaliciones, sincronizaciones, etc.), generando, en primera instancia, el desarrollo de las trayectorias por donde van a pasar cada uno de los intérpretes en toda la coreografía; y luego,

²⁰ Pablo Elinbaum y Diego Makedonsky, *Seminario taller: La auralidad de los lugares a través de las prácticas de la escucha situada y la cartografía crítica*, (Buenos Aires: UNTREF s/f), Edición en PDF: <https://www.untref.edu.ar/uploads/Programas/programa%20grupo%20de%20estudioss.pdf>.

a partir de lo que generan en los intérpretes las palabras de este glosario previamente seleccionado, se lo interpretó de muchas maneras para indagar en calidades de movimiento, fraseos, atmósferas, etc.

De *Casa llena*²¹ es posible extraer y utilizar todo ese “vocabulario planetario”, en primera instancia, para generar un lenguaje en común para todos los involucrados en el actual proceso creativo y, además, si se analizan las palabras de dicho vocabulario, todas sugieren la interacción de dos o más cuerpos por lo que obligaría a estos intérpretes a trabajar y resonar en función del otro. Además de que me inspiran como coreógrafa para imaginar propuestas de pautas para la creación de escena tanto en material corporal como distribución y configuración espacial para la obra.

Este espacio relacional apuesta por re-conocer al otro para dialogar con él de forma constante y diferente, sacándole provecho a las particulares dinámicas de atención que se adquieren al trabajar desde el tacto, el sonido/voz, la mirada, el olor, temperatura, etc., y que permiten continuar esta relación directa junto al otro con un esmero y vigilancia por todo el espacio escénico, así sea que los intérpretes estén a metros de distancia entre sí o tan cerca que puedan escuchar la respiración del otro. Estos diálogos o correspondencias nacen de una apertura, de una propuesta de pauta dada por la coreógrafa, pero la misma la afianzarán los intérpretes entre ellos, desarrollando sus líneas de sentido tan profundas como deseen. Aquí se observará una interacción entre los cuerpos, pero son los diálogos inaugurados los que los llevan a otros lugares. Un ejemplo es lo que relata Erin Manning al describirse en pleno baile con una pareja. Un suceso se hilvana con el siguiente y se empieza a leer cómo aquel hilo conductor que los hace bailar se enriquece y se transforma. Ellas son las encargadas de agenciar ese hilo, agencian la relación:

La música comienza a emocionarnos. Dirijo un intervalo. Este intervalo no es solo mío para liderar. Ella me invita a ejemplificarlo, alimentándolo con su propia pre aceleración intensiva. Infra modalmente, cambiamos de forma este intervalo. A medida que toma forma, la intensidad de moverse juntos se traduce en un paso, esta vez al frente y alrededor. Ella se mueve a mi alrededor, instando a mi forma de cuerpo en movimiento a impulsar su eje cambiante en un giro mientras doy

²¹ Jennifer Asencio, *Casa Llena*, videodanza rodada en 2021, video en YouTube, acceso el 15 de enero del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=fjZi7QAJpA&t=9s>.

un paso atrás, reposicionando mi eje en relación directa con el de ella. El intervalo se mueve con la música, con los ejes móviles, moviéndose, creando un cuerpo compartido. Movemos la relación.²²

El espacio territorial

La tercera sección, denominada “espacio territorial”, nace del deseo humano por habitar un lugar en específico y quererlo hacer suyo, y a partir de este primer afán lograr personalizarlo y establecer una suerte de reglas para estar.

El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura [...] el acto de habitar es el medio con el que uno se relaciona con el mundo. Es fundamentalmente un intercambio y una extensión: por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la consciencia del habitante, y por otro, ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico.²³

Para la aplicación de estas nociones en el proyecto se prevé que el espacio escénico se delimite, ya que se le propondrá a cada intérprete seleccionar una porción del lugar escénico por donde partan y remarquen su estancia. Dicha estancia se manifestará a partir del movimiento y del accionar que nazca en el constante estar allí.

A medida que se desarrolle la exploración escénica en esta sección, la siguiente etapa es lograr la personalización de los sectores, existiendo la posibilidad de integrar a la escena un objeto o artefacto que se han seleccionado independientemente de su morfología, utilidad o referencias. Se propone esta posibilidad a los intérpretes para reafirmar desde una nueva manera el acto de habitar el espacio y es una forma de vincular su yo bailarín a través de la fisicidad de sus objetos en este gran hábitat personalizado a levantarse en el espacio escénico.

Es frustrante verse forzado a vivir en un espacio que uno no puede reconocer o marcar como su propio territorio personal. El hogar mínimo de un niño o de un primitivo es la mascota o el ídolo personal que da una sensación de seguridad y normalidad: mi hija de 5 años, por ejemplo, no puede ir a ningún lugar sin su almohada. Una habitación de hotel anónima, se personaliza inmediatamente y se

²² Erin Manning, *Relationscapes: Movement, Art, philosophy* (Massachusetts: MIT Press, 2009), 16-17 (trad. Jennifer Asencio).

²³ Juhani Pallasma, *Habitar*, trad. por Álex Giménez (Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2016), 7.

toma posesión de ella al marcar sutilmente el territorio colocando ropa libros y objetos o deshaciendo la cama.²⁴

Estos objetos escogidos del cotidiano se convierten inmediatamente en material de expresión en la escena por lo que su presencia, ubicación y distribución junto a los demás cuerpos y sus formas de estar en una obra son constantes a tomar en cuenta por parte de los creadores de la pieza. En el caso de esta tesis, si se empezó identificando al cuerpo de los propios intérpretes como una arquitectura viva, motora y funcional por sí misma gracias a su complexión física, es menester continuar con esa misma lógica con los objetos. Explorar su materialidad invita a identificar su textura, contornos, peso, proporciones en tanto que se los empieza a ver y a dinamizar. En ese cuerpo se empieza a revelar nuevas formas y nuevas utilidades solo imaginables y concebibles para el espacio escénico. A medida que se amalgama la relación material de los cuerpos objeto y los cuerpos intérpretes, estos podrían darse cuenta de la potencia de los elementos que, por lo tanto, no hay que subestimar. Tal cual lo menciona Ana Alvarado para la concepción de la dramaturgia en el teatro de objetos y títeres:

El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de este último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable.²⁵

La lectura de esto no es crear una yuxtaposición constante entre intérpretes y objetos para ver cuál es mejor. Es transitar atentamente en esa simbiosis corporal entre el objeto y quien lo opera sabiendo que juntos pueden producir riqueza en análisis y de movimiento gracias a los grados de tensión que propicia este junte. Además, que la relación que cada intérprete tenga con su espacio y/u objeto permitirá levantar un carácter corporal particular en ellos mismos, que podrán sostener o transformar recíprocamente con la composición coreográfica.

Se revisa el tipo de relaciones que el actor o el sujeto que activa un dispositivo performativo entabla con el objeto cotidiano [...] El espacio nuevo que surge de ese nexo y el cómo el objeto afecta o transfigura la corporalidad del sujeto y

²⁴ Juhani Pallasma, *Habitar...*, 25.

²⁵ Ana Alvarado, *El teatro de objetos: manual dramaturgico* (Buenos Aires: Inteatro, 2015), 9.

viceversa, qué grados de reestructuración existen entre nivel psicofísico del operador y la materialidad misma de la que se compone el objeto: si el sujeto prestó directamente su cuerpo para vitalizar poéticamente al objeto o si se mantiene más separado, configurando de todos modos relaciones afectivas con él. Por este estadio se cuestiona también qué lugar ocupa el objeto en el proceso creativo, si es una guía del todo (objeto centrismo) o de qué manera está sometida a una estructura mayor.²⁶

Esta sección no solo aportará reflexiones para la danza y el movimiento, sino que como Shaday avizora en la cita inmediatamente anterior, los objetos influirán en la idea principal de la creación escénica ya que los intérpretes y yo empezaremos a sellar algunas dinámicas en relación con ellos. La forma es ver que tanto y de cuantas maneras los objetos son pieza clave para la línea narrativa de la pieza dancística.

Habiendo trazado las tres grandes vías para interpelar el espacio desde diferentes puntos de vista, se vaticina que el producto creativo sea resultado de una constante y sincera alimentación entre el espacio y los intérpretes y viceversa para que ambas se asuman desde su fisicidad hasta su poética como potencias suficientes para levantar la obra dancística.

²⁶ Shaday Larios, *los objetos vivos: los escenarios de la materia indócil* (Ciudad de México: Paso de gato, 2018), 137.

Capítulo 2

Antesala virtual al encuentro de creación y tabla de consignas

Para la residencia se han preparado consignas y bocetos de escenas que ponen en juego las nociones explicadas en las tres secciones anteriores adjuntando los referentes, citas e ideas que inspiraron a diseñar estas maneras de detonar movimiento. Cabe advertir que esta tabla es una base que dio a luz a demás insumos que brotaron en los ensayos de la residencia presencial, incluso las descripciones de las pautas se escribieron de manera generalizada para poder ser complejizadas cuando sea pertinente, por lo tanto esta tabla no es un desglose completo de escenas o un listado detallado de todas las consignas de movimiento aplicadas en el producto final. Esta tabla se la empezó a construir para agilizar el proceso creativo puesto que se tomó la decisión de trabajar de manera virtual dos semanas previo al primer encuentro presencial, exportando pautas de exploración para poder identificar en los intérpretes las primeras percepciones y nociones de movimiento en relación al trasfondo investigativo de la tesis.

Tabla 1 : Tabla de consignas

Título / pauta	Espacio al que pertenece	Descripción	Referencia/nociones
Trazar el cuerpo: punto x punto	Espacio interno/personal	-Imaginar al propio cuerpo y cada parte que lo componen como una serie de puntos que van activándose a partir del movimiento. Permitiendo, a quien hace el ejercicio, tener un pensamiento general de qué parte del cuerpo se está movimiento segundo a segundo.	Laban kinesfera y Forsythe: líneas y puntos.

		-Seleccionar un punto específico de ese cuerpo trazado y llevarlo a distintas direcciones.	
Pre-aceleración	Espacio interno/personal	<p>Consigna perenne para el hacer de los intérpretes: estar consciente de la constante transformación del espacio desde estar en él, empezar a moverse hasta comenzar a transitar.</p> <p>Citas a compartir:</p> <p>-“Nuestra preaceleración ya colorea el espacio, lo vibra.”</p> <p>“El espacio del cuerpo es la piel que se extiende en el espacio; es la piel que se convierte en espacio; por lo tanto, la extrema proximidad entre las cosas y el cuerpo”.</p>	<p>Manning:</p> <p>tomando el concepto de preaceleración como el puente/pliegue del espacio interno y externo del cuerpo.</p> <p>Paradoxical Body: conciencia de la materialización del espacio</p>
Caminar personal/ trazar y orientarse	Espacio interno/personal	<p>- caminar y sentir en cada pisada como todo el cuerpo se mueve a nivel de: músculos, de esqueleto, de respiración, etc. Detenerse y derrumbarse hacia el piso, reincorporarse y seguir caminando.</p> <p>-Caminar y empezar a tomar en cuenta qué se transforma corporalmente y lo que se está trazando en el espacio, ver los lugares que se ocupan, trayectorias, frentes y distancias. Una reorientación constante.</p>	<p>Marie Bardet, Jenny Ocampo</p> <p>-Caminar como opción predilecta para transformar directamente al espacio y a sí mismo</p>

<p>Espacio personal extendido (Javi más objeto)</p>	<p>Espacio interno/personal</p>	<p>-Explorar las posibilidades de movimiento corporales con un cuerpo externo (objeto) y atender las modificaciones del cuerpo puesto al servicio del objeto y posteriormente componer partituras con aquellas afectaciones de movimiento que se identificaron. -Desde la coreografía anotar las relaciones de tensión que se crean y la transformación de ambos cuerpos tanto juntos como separados.</p>	<p>(una extensión de mi cuerpo son los objetos)</p>
<p>Un cuerpo que llega /la borracha</p>	<p>Espacio relacional</p>	<p>-Un cuerpo desde la vertical empieza a salir de eje y por consecuencia se traslada por el espacio sin trayectoria fija. Otro cuerpo desde lejos, al escuchar un estímulo de alarma, acude a verlo antes de que este primero caiga.</p>	<p>despertar perspectivas, descentrar los sentidos, espacio dual instaurado y configurado</p>
<p>El orbitaje</p>	<p>Espacio relacional</p>	<p>Un cuerpo camina en velocidad media por todo el espacio mientras que otro en nivel bajo lo persigue y lo ronda a medio metro de distancia.</p>	<p>fuera de eje, contact Improvisation.</p>
<p>La garrapata</p>	<p>Espacio relacional</p>	<p>Los cuerpos en nivel bajo se desplazan juntos y agarrados entre sí por diferentes partes del cuerpo. A medida que avanzan deben cambiar sus puntos de agarre.</p>	<p>Marie Bardet para descentrar los sentidos.</p>

		<p>“Privada de ojos, la garrapata halla el camino hacia su torre de vigilancia con la ayuda de una sensibilidad de la piel a la luz. La cercanía de la presa se manifiesta al sentido del olfato ... este olor actúa sobre la garrapata como una señal que le hace abandonar su puesto de guardia y caer... no tiene más que encontrar con su sentido táctil un lugar lo menos provisto de pelos posible para hundirse en el tejido epidérmico de su presa. Bombea entonces lentamente un raudal de sangre caliente...”</p>	
La pelea	Espacio relacional	<p>Dos cuerpos cerca, frente a frente y sin poder desplazarse inician un intercambio de movimiento. El movimiento es atravesar con su brazo el cuerpo del otro mientras que el segundo lo esquiva. La intención es “querer agarrar al otro y a su espacio” por lo que sus manos hacen el gesto de garras. Es una pauta alternada, mientras el segundo recibe el ataque inmediatamente se prepara para agarrar al primero.</p>	<p>Consigna inspirada en la escena de “pausa” montaje donde fui intérprete. Entrar en los espacios personales del otro.</p>

La luz	mezcla de relacional y territorial.	Desde el centro del espacio se abre una luz circular y los intérpretes acuden hacia ella. Los intérpretes en el borde de la luz se miran entre ellos y empiezan a hacer mimesis de sus movimientos de las manos. Uno de ellos toma la iniciativa para entrar al centro del círculo e inmediatamente su movimiento se vuelve espiralado. Los intérpretes se alternan para entrar al círculo, no pueden estar ambos dentro.	Idea de un espacio nuevo y neutro.
Entrar al espacio y hacer hogar	Espacio territorial	Entrar al espacio. Con el cuerpo trazar, dibujar, atravesar por todos los niveles el sitio donde te encuentras. Eliges un lugar y empiezas a construir un hogar, tu hogar. Eres libre de medir, diseñar, sacar, poner, caber, sentarse, acostarse... Una vez hayas diseñado todo tu hogar y su confort explorar 6 acciones que haces, te gusta o gustaría hacer cuando estás solo.	Desde el deseo de habitar. Acciones en una arquitectura nueva y del recuerdo.
Las lianas	Espacio interno/personal	Intentar tocar las cuerdas, pero ellas repelen todo contado directo, identificar cómo reacciona el cuerpo. -Agarrar las lianas invisibles en el espacio con las extremidades, trasladar todo el cuerpo menos el punto de agarre.	Entrada a un lugar ajeno. -principio del fix point.

		- Ir de liana en liana, observar el impulso del cuerpo para desplazarse punto por punto.	
--	--	--	--

Se pidió explorar las consignas de manera individual y encontrar sus posibilidades, las consignas son muy abiertas precisamente para observar, desde la dirección coreográfica ver la calidad de movimiento y con ella, sus tendencias y riquezas creativas.

Primera tanda de consigna enviada:

1.- “Imaginar que cada parte del cuerpo sea un punto. Este punto puede funcionar como vértice o uno fijo que se une a otro. De esto se van a trazar diferentes líneas en el cuerpo que se van a activar a partir del movimiento. Estas líneas se van a volver muy claras a la vista de externa y otras se percibirán muy discretamente. Que todo el cuerpo se vuelva puntos de partida y anclas entre sí.”

Esta consigna fue la primera de la “tabla de consignas” inspirada en la sección del “espacio interno/personal”; su objetivo era “mapear” el cuerpo, en el sentido de que los intérpretes puedan pensar en trazar puntos secuenciales en sus cuerpos a la vez que lo mueven lentamente. En otras palabras, se requería que hagan una extenuante y delicada radiografía de sus cuerpos para luego aumentar la velocidad, y en el desarrollo de la exploración observar cuales son las partes del cuerpo con más tendencia a remarcar. Aunque no se especificó la profundidad de estos puntos en el cuerpo (ya que se pueden imaginar los puntos desde los tejidos, músculos, huesos, órganos, etc.), el resultado a la vista fue un movimiento articular, es decir, que se ejecutaba desde el punto de vista óseo y sus articulaciones. Las articulaciones son, por utilidad anatómica, las coyunturas encargadas de flexionar, doblar, rotar en diferentes direcciones, etc. Ale respondió con un movimiento articular principalmente en codos, muñecas y cabeza, con variación en todos los niveles y con una tendencia a mirar las partes que movía; por otra parte, Javi también incidió en el movimiento articular y con una tendencia a manejar distintos frentes que lo hacían tener pequeños desplazamientos en el espacio. Ya en respuesta verbal, si bien se veía una construcción del movimiento desde lo óseo-articular, me sorprendió que ellos también destacaban la aplicación del movimiento

desde la fuerza del tejido muscular, y resaltaban como sentían que podían calibrar la tensión y velocidad de sus movimientos gracias a esta dimensión.

Entonces se llegó a dos conclusiones: que este trazado de puntos en el cuerpo se externalizó para unirlos con puntos en el espacio, y que esto les da sus primeras miras a jugar con el espacio externo. Por otro lado, sabiendo que enriquecen su exploración jugando mucho con la tensión muscular, llegaron a pensar sus cuerpos como una unidad ósea, articular y muscular dinámica. Como siguiente paso se propone identificar y seleccionar ciertos movimientos para enfatizar con calidades y niveles específicos que dominan y ver hasta dónde se pueden transformar para luego empezar a fijar fraseos.

Segunda consigna

“Entrar al espacio. Con el cuerpo trazar, dibujar, atravesar por todos los niveles el sitio donde te encuentras. Eliges un lugar y empiezas a construir un hogar, tu hogar. Eres libre de medir, diseñar, sacar, poner, caber, sentarse, acostarse... Una vez hayas diseñado todo tu hogar y su confort explorar 6 acciones que haces, te gusta o gustaría hacer cuando estás solo”.

Aquí se buscaba, en primera instancia, anotar en qué lugar del espacio los bailarines se sentían más cómodos estando: más que saber por qué lo elegían, el objetivo era conocer si podía existir una coincidencia entre ambos o no, o encontrar diferencias en sus tendencias de improvisación a nivel general. Este ejercicio se piensa a partir de la sección de “espacio territorial”, y es su primer encuentro con el hecho de asentarse en un sitio específico siguiendo, más que otra cosa, su intuición. Por cuestiones de plano de cámara, más que por preferencia, Ale se sitúa al fondo de la sala, pero adopta desde el principio un nivel bajo, empieza a trazar en el espacio desde esa perspectiva y a emanar formas de su cuerpo dando una lectura de movimientos con un guiño clásico: los brazos redondos, abundancia de giros, extensiones de piernas y una interpretación muy grácil, pero con la presencia de gestos minimalistas y puntos de apoyo como herramientas para el nivel bajo. Por otra parte, Javi parte desde la mera acción de caminar. Entra suave al espacio y empieza a trazarlo en distintos niveles con juegos de dinámicas y pausas; se destaca el recurso de agarrar con sus manos una fracción del espacio vacío y fijarlo, mientras que el resto del cuerpo se desplaza. Este recurso es utilizado por diferentes prácticas del movimiento, pero se puntualiza porque también la utiliza Forsythe quien es uno de los referentes para este proyecto.

En el análisis del resultado de esta consigna se logra reflexionar que ambos intérpretes, a pesar de venir compartiendo escenario juntos, tienen diferentes formas de abordar la consigna de movimiento, puesto que poseen lenguajes corporales muy diferentes ya sea por sus influencias, preferencias, maneras de entrenar el cuerpo, etc. Esto me da rutas para seguir desarrollando la creación, ya que se puede proponer como base creativa potenciar los lenguajes de movimiento de cada uno a manera de contraste a lo largo de la obra, desafiarse a encontrar sus puntos en común y/o proponer unas mixturas de estos abordajes en diferentes momentos de la creación. Por otra parte, a través de la consigna se buscaba conocer cómo los intérpretes se “asentaban” en el espacio, y así surgió un punto característico en cada uno: en el caso de Ale, su hogar lo lleva a nivel bajo y resuelve muy bien el sostener su calidad de movimiento en aquel nivel. Esto da un punto clave para que ella pueda seguir desarrollando sus condiciones corporales desde ese nivel. Paralelamente, se descubrió en Javi que él suele hacer pequeñas paradas en diferentes lugares en el espacio. No se asentó en un lugar específico, más bien hizo su hogar en sus manos, y dentro de ese marco realizó sus gestos cotidianos: de aquí procede la riqueza de no solo encontrar movimiento como “formas”, sino movimiento “gestual”, que agrega una capa de expresividad que se anotó para desarrollarla luego.

Tercera consigna

“Un caminar personal: camina y siente en cada pisada como todo tu cuerpo se mueve a nivel de: músculos, de esqueleto, de respiración, etc. Detente y derrúmbate hacia el piso, reincorpórate y sigue caminando.”

Esta pauta nace a partir de considerar al caminar como acción cotidiana y a su vez extra cotidiana por excelencia. Siendo una acción de las más habituales es frecuente hacer muchas diferenciaciones si se analiza el caminar de distintas personas. El caminar de Ale empezó muy cotidiano y ligero. Cayó con una gran flexión de rodillas; poco a poco, en las repeticiones, se tomó el tiempo de caminar más pausado y cuando repitió la caída dio la lectura de desfallecer, ladeando la cabeza. No existió miedo al dejarse caer, incluso lo lució serena y libre cuando impactó contra el suelo. Por otro lado, Javi no acudió al suelo a la primera, se tomó su tiempo hasta que cayó con tanta fuerza que puso sus manos para no lastimarse, mientras que en otras ocasiones se evidenciaba cierta resistencia al caer. Su

caminar fue muy lento y pesado, no solo caminaba hacia delante, sino hacia los lados y hacia atrás. Como si cargara mucho peso en los tobillos. Casi al término de su exploración interpretó otras formas de caminar. Caminó, pero con sus manos; los pasos de las manos eran cortos, pero hubo un constante ajuste de la cadera, que parecía un pequeño péndulo.

Al ver los resultados por separado, fue enriquecedor notar las diferentes maneras en la que depositaban el peso en cada paso y cuál era la intención personal que le agregaban: mientras ella perseguía la constante caída, el otro demostraba resistencia por ir al suelo, y jugaba mucho más al interpretar el “caminar”. El siguiente paso para la organización coreográfica es identificar toda esa gama de matices que se logró observar para traerlas de vuelta en otro momento y acentuarlas en los cuerpos.

Como análisis general de esta antesala se identifica a dos bailarines con dos discursos claros del movimiento y diferentes el uno del otro que ya me dan pequeñas pistas por donde puedo explorar más en temas de tendencia de movimiento, por ejemplo: Ale posee facilidad en articular múltiples partes del cuerpo a la vez, haciendo pausas atiende cada parte de su cuerpo cuando se mueve, y uno de sus soportes es que utiliza mucho su mirada introspectiva, objetiva y hacia el espacio para atender a su movimiento constantemente. Javi, por otra parte, recurre a la acción como movimiento, por lo que acentúa sus gestos y acciones dándoles un ritmo e intención específicas, su relación con el piso es de tránsito y repelencia, por lo que su tono muscular y configuraciones de movimiento están diseñados para cambiar de niveles rápidamente. Podía seguir extrayendo más características, sin embargo, se reconoció la lejanía y la extrañeza. Al desconocerse bailarines-coreógrafa hay información que es imposible receptar en los videos, y no se puede sacar conjeturas sin incurrir en una observación más profunda para evitar encasillar a los intérpretes con posibilidades específicas y no ver más allá. Se espera que, cuando suceda el encuentro, se llenen los espacios en blanco que se presentan: con esto no me refiero a la parte dancística práctica, sino al saber cómo piensan la y su danza, qué esperan del proyecto, sus experiencias y recursos para que empiece a haber un feedback constante de la experiencia creativa.

Semanas de trabajo en residencia presencial

Para empezar con la residencia presencial y continuar el trabajo de la tabla de consignas se seleccionó otra tanda que se iba a desarrollar apenas me encuentre con los intérpretes-creadores. Se continuó desarrollando las pautas pertenecientes al “espacio interno-personal” y se inauguró la sección de “espacio relacional”, ya que pude ver mejor el relacionar corporal en pareja. Existe una bitácora de trabajo por parte de la coreógrafa donde se trabajarán las consignas y propuestas del día, y bosquejos de la construcción de las escenas con sus indicaciones y necesidades. A la par, se les propuso a los intérpretes creadores tener la suya para anotar reflexiones, interpretación, especificaciones, pendientes, etc.

Primera semana

Para la primera semana, se retomó material del período de la “antesala virtual”, específicamente de la consigna 2 enviada en ese tiempo. Se retomó nuevamente aquella consigna, y lo que quería identificar en primera instancia era en qué lugar del espacio de la sala de ensayo Javi se iba a asentar, porque aquel sitio significaba para mí un punto en el espacio a fijar, ya que él iba a recurrir en ese sector constantemente. Esto lo anoté como un principio de idea coreográfica. A partir de una trayectoria lineal específica él eligió la esquina delantera de su izquierda para asentarse finalmente. Se repasaron y seleccionaron los gestos y las acciones resultados de aquella consigna, y mi idea era guardar ese material de movimiento para utilizarlo en distintos momentos aplicándole diferentes modificaciones en calidades, dimensiones o niveles y ensamblar el resultado de esta consigna perteneciente al “espacio interno personal” en un trabajo de dúos correspondiente al “espacio relacional”.

Para ahondar otra manera de exteriorizar las líneas que se pueden formar gracias a los puntos y aristas del cuerpo decidí explorar con un elemento: un collar muy largo. Antes de llevárselos a mis intérpretes probé que mi cuerpo pusiera al servicio diferentes puntos de anclaje (estos puntos, en la mayoría, fueron articulaciones) para que la piola tome ese punto como vértice y seguir a otras direcciones como lo muestro en esta foto:



Ilustración 1: Exploración coreógrafa con elemento

A pesar de ser un collar largo, necesitaba de más extensión para complejizar la exploración, por lo que seleccioné la lana, estambre o hilo para trabajar. Seleccione a Ale para que trabajase con este elemento por su facilidad para diseccionar varias partes de su cuerpo y la atención minuciosa hacia sus dedos en las primeras exploraciones en la antesala virtual. La manipulación de este hilo no fue tan fácil ya que a medida que se iban fijando más vértices por donde pasara la lana, había que mantener una constante tensión para que las líneas no se desdibujaran. Ale encontró más opciones de complejizar el ejercicio al tomar el nivel bajo para utilizar a los dedos de los pies y talones como anclas:



Ilustración 2: exploración de intérprete con elemento hilo

La exploración con este elemento se fue trabajando el resto de la semana, pero aún no se decidía de qué manera podía incidir en la pieza coreográfica y en los otros ejercicios que íbamos creando.

Mi propuesta inicial era que cada uno traiga un elemento a la residencia; por las razones explicadas anteriormente ya había importado el elemento del hilo para Ale, pero necesitaba un elemento para Javi. Él, al escuchar mi propuesta en mis primeros días de trabajo presencial juntos, llevó una mesa de madera café y cuadrada. Alejándonos del significado que pudiera tener este elemento, se empezó a trabajar en el reconocimiento de la materialidad de este nuevo cuerpo y sus formas de dinamizarlo. Nos dimos cuenta que es un elemento pesado y grande, Javi debe activar mucho su tono muscular para poder cargarla, por lo que la lectura constante de su cuerpo es rígida cuando entra en contacto con ella. Se empezó a trabajar similitudes en formas y vértices en ambos cuerpos cambiando constantemente sus

posiciones y niveles para encontrar distintas formas de empezar partituras de movimiento. De esta semana se anotó trabajar desde la mesa en vertical tal como se muestra en la foto:



Ilustración 3: Exploración intérprete con elemento mesa

En esta primera semana ocurrieron diferentes puntos a tomar en cuenta para las siguientes sesiones. El primero y más importante: lograr consensuar y construir un lenguaje común. Existieron ciertas denominaciones de calidades de movimientos, referencias, estados corporales que eran nuevas para ambas partes, o que no se lograban entender del todo y se necesitaba cierto tiempo para ir asumiéndolas en la práctica. Por los dos lados, se han buscado recursos de los referentes bibliográficos mencionados anteriormente que disponen de terminologías para nombrar a ciertas características del movimiento de manera particular. Pensé en Laban una vez más para analizar de él sus elementos básicos del esfuerzo en el movimiento: peso, tiempo y espacio²⁷. Cada uno de ellos, a su vez, tiene dos componentes que son adjetivos cualitativos que dan rienda para calibrar estos componentes. Es decir: el

²⁷ Rudolf Laban, *El dominio del movimiento*, ed. Lisa Ullmann, trad. Jorge Bonso, (Madrid: Fundamentos editoriales, 1987), 135.

tiempo puede ser sostenido o impulsivo, el espacio flexible o directo y el peso liviano o pesado. Este glosario era familiar tanto para ellos como para mí y decidí tomarlo en cuenta para aplicarlo en las semanas venideras de trabajo.

Esto me ayudará también para transformar mi forma de dar las indicaciones a los intérpretes ya que, a más de apoyarme de especificaciones corporales, descubrí que envolvía las indicaciones con tintes situacionales o de intenciones, por ejemplo: “mientras Ale está fuera de eje, al momento que ella hace el llamado sonoro, Javi va a ir a verla, la levanta, la redirecciona y *vuelve a lo suyo*. Si bien están conectados los dos, Javi será muy *ajeno* a lo que realmente le pase a Alejandra”. Esto se puede traducir en términos más escuetos como: “Javi seguirá haciendo su partitura de movimiento en repetición y solo se acercará a Ale al estímulo de la voz de ella, sin hacer contacto visual ni permanecer al lado de ella más tiempo del que se requiere para su intervención”. Las indicaciones con intención solían ser muy ambiguas y abiertas a más interpretaciones, cosas que no llegaban a ser tan claras para los intérpretes, por lo que entendí que, por el momento, debía de ser lo más puntual y constrictiva posible.

Al final de las primeras tres sesiones, los intérpretes tenían diferentes lecturas de cuál era la idea general de la obra por parte de la coreógrafa y a la vez tuve un primer diagnóstico de ellos, de su contexto y de sus distintas formas de crear. Desde la perspectiva de Javier, él ha comentado y bautizado a la residencia como “la arquitectura de las emociones” y esto, tal vez, por la forma en que se habían enunciado las consignas y sus citas adjuntadas que se compartieron como sustento; por otra parte, él remarcaba los primeros días su tendencia a partir desde la acción para sacar danza, característica que ya había identificado en la antesala virtual, y por ello demandaba pautas bien definidas para proceder a ejecutar. Por otra parte, Alejandra demanda conocer cuál es la idea prima de la obra para darle sentido a lo que está haciendo, a la vez que mostró peculiar interés por los objetos, manifestando que la construcción de imágenes fijas en escena es una manera de crear adquirida por ella para producir partituras de movimiento. Estas impresiones me hicieron entender la manera de trabajar de ellos y los intereses que tienden a perseguir, y si bien no tenía respuesta para Alejandra de la idea general de mi producto para con esta residencia (ya que aún sostengo que las líneas de sentido se van conjeturando en la práctica y experimentación), por honor al

poco tiempo que tenía para el montaje sí tenía que tomar acción para acelerar el proceso de creación y ver si se pueden mixturar estas maneras de crear para enriquecer el proceso.

Por lo pronto, desde la perspectiva coreográfica, se planteó construir herramientas para esta creación, tanto para la estructura coreográfica a partir del bosquejo del esqueleto de la obra, como de la reformulación de las directrices, enriqueciendo el vocabulario de terminologías del movimiento apoyándose en imágenes y lecturas que apunten a la construcción de las escenas.

Segunda Semana

Durante aquella semana se logró producir gran cantidad de contenido creativo para la obra. En especial se desarrollaron diversas consignas tanto de “espacio personal” como de “espacio relacional”. Para comunicar mejor las consignas, así es como coreógrafa las brindaba: “imagen inicial”²⁸ + pautas de movimiento²⁹ + “imagen final”³⁰ tal como se evidencia en esta cartilla de pautas.

²⁸ Imagen inicial se refiere a que se dio una figura corporal más la ubicación de un lugar específico en el espacio escénico para empezar.

²⁹ Pauta de movimiento, en esta parte del trabajo, se refiere a indicaciones de movimientos y suele, en la mayoría de los casos, incluir una trayectoria.

³⁰ Imagen final: figura corporal más la ubicación de un punto en el espacio escénico para finalizar.

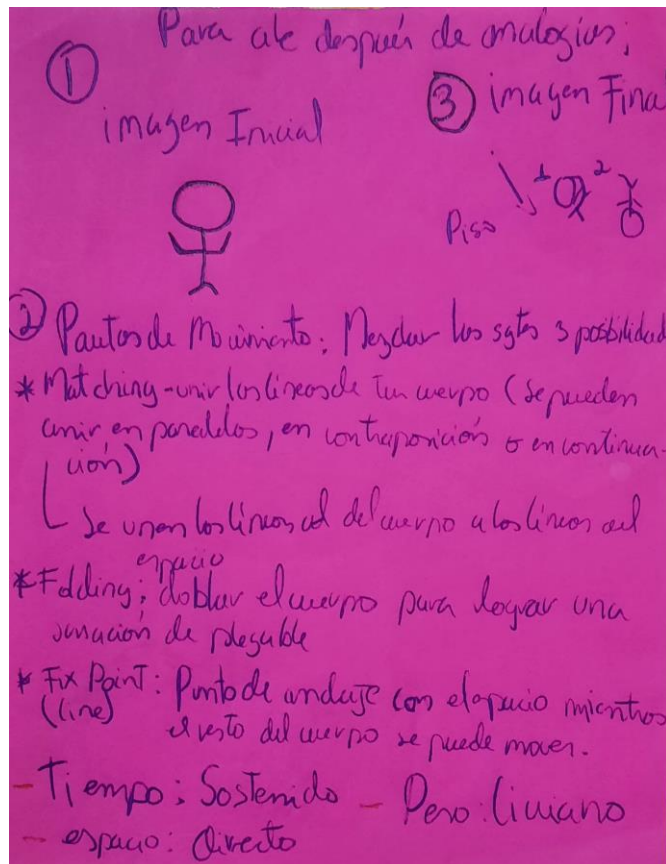


Ilustración 4: Cartilla de indicaciones para intérpretes en residencia

Dentro de las pautas se instauró el lenguaje de las dinámicas de Laban como se había previsto, y, con la socialización y aplicación de los elementos básicos de esfuerzo de Laban en las consignas, se logró resolver mejor la comunicación de las pautas que se tenían preparadas. Cabe destacar que no solo se impartió el glosario del movimiento de Laban, hay sustantivos y adjetivos como “staccato”, “expandido”, “dilatado”, “acumulación/acumulado”, entre otros, que todos reconocemos o que a medida que se utilizan en la práctica se van identificando.

Desde la prima semana se identificó la constante exploración de Javier con la mesa en la parte izquierda del escenario, por lo que yo sentía un poco desequilibrado el lugar y en paralelo a que se estaba trabajando la utilización de la lana en Ale pensé esparcir ese elemento tejiéndolo en el lado derecho del escenario, dando la sensación de ser un pasillo armado por esos hilos.



Ilustración 5: Diseño de hilos en la sala de ensayo detrás de la intérprete

Las pautas de espacio relacional demandaron un poco más de tiempo en llegar a un resultado porque la construcción es una negociación entre intérpretes, y luego, entre ellos y yo. A pesar de que desde la dirección coreográfica se enunciaban unas pautas, al momento de ejecutarlas se iban fijando cosas nuevas dependiendo de las propuestas físicas y creativas que cada uno tenía como respuesta, y esto permitió sumar o restar posibilidades. Por ejemplo: cuando se dio la pauta de “la pelea”, se la detalló así: en este círculo reducido, tratar de atravesar al otro con los brazos. Es decir: primero Ale ataca, mientras que Javi esquiva y luego viceversa. Las manos y brazos estarán rectos y activos como si fuesen unas navajas. Evitar retroceder para esquivar al compañero. Alejandra y Javier marcaron diversas atacadas y defensas, y el desafío entre ellos era hilar un movimiento con otro para ir tomando un ritmo más veloz. Una vez que lo fijaron, yo demandaba aún más rapidez, por lo que se le agregó, en cada 2 o 3 movimientos, saltos y pequeñas pausas. El resultado fue más consecutivo y, aunque faltara precisión en cada paso, en el ensayo se iba vislumbrando la escucha y atención profunda entre ellos, al igual que se podía ver la sagacidad que se necesitaba obtener como resultado en aquella parte.

Las directrices en la coreografía, por más que se las planea y visualiza para llegar a ciertos objetivos en el discurso del movimiento, no siempre logran ver la luz. La concepción del movimiento en la mente y el cuerpo de los bailarines muestra otro resultado y se deben tomar en cuenta estas nuevas posibilidades. Sucedió en varias ocasiones que simplemente no

llegan las calidades esperadas, pero nacen unas nuevas y es en ese momento que hay que escuchar a los intérpretes para conocer de dónde conciben aquella idea. Por ejemplo, sucedió en el solo con Javi y su mesa. A él se le comunicó que explorara “4 acciones para manipular la mesa: treparse en ella, acomodarla, rondar la mesa, frotarse/deslizarse en ella. Realizar una secuencia con aquellas cuatro acciones reinterpretándolas constantemente hasta que llegue al punto final de su trayectoria (el cual es el centro del escenario)”. Una vez construida una partitura de movimiento con aquellas acciones le solicité a Javi que, a mitad de aquella partitura, se la realizara más rápido, con el objetivo que se visualice la diligencia y apuro de ver a este hombre con una mesa. Sin embargo, él mantuvo una conexión con la mesa que realmente requería más cuidado por ser un elemento grande y pesado, por lo que su solo se desarrolló con una tensión en el cuerpo, un manejo en velocidad lenta-media de la mesa y una aceleración más intensa cuando se deslizaba por el piso teniendo como punto de anclaje la misma mesa. Las acciones que se le proporcionaron se fueron enriqueciendo con pausas, gestos, mirada, etc., sugeridas por parte del intérprete al preguntarse a él mismo y a la coreógrafa: ¿Cuál es la relación con el objeto en aquella parte y a lo largo de la pieza?

La necesidad de tener un boceto secuencial con todas las posibles escenas o “cuadros” permite tener una visión amplia de cómo se puede desarrollar la pieza en general, además que contribuyó de una manera más eficiente para continuar con el montaje, ya que el ritmo de trabajo es rápido. Recurría a bocetar este guion gráfico 1 desglosado en 10 cuadros con el objetivo de armar una estructura a nivel de trazado espacial:

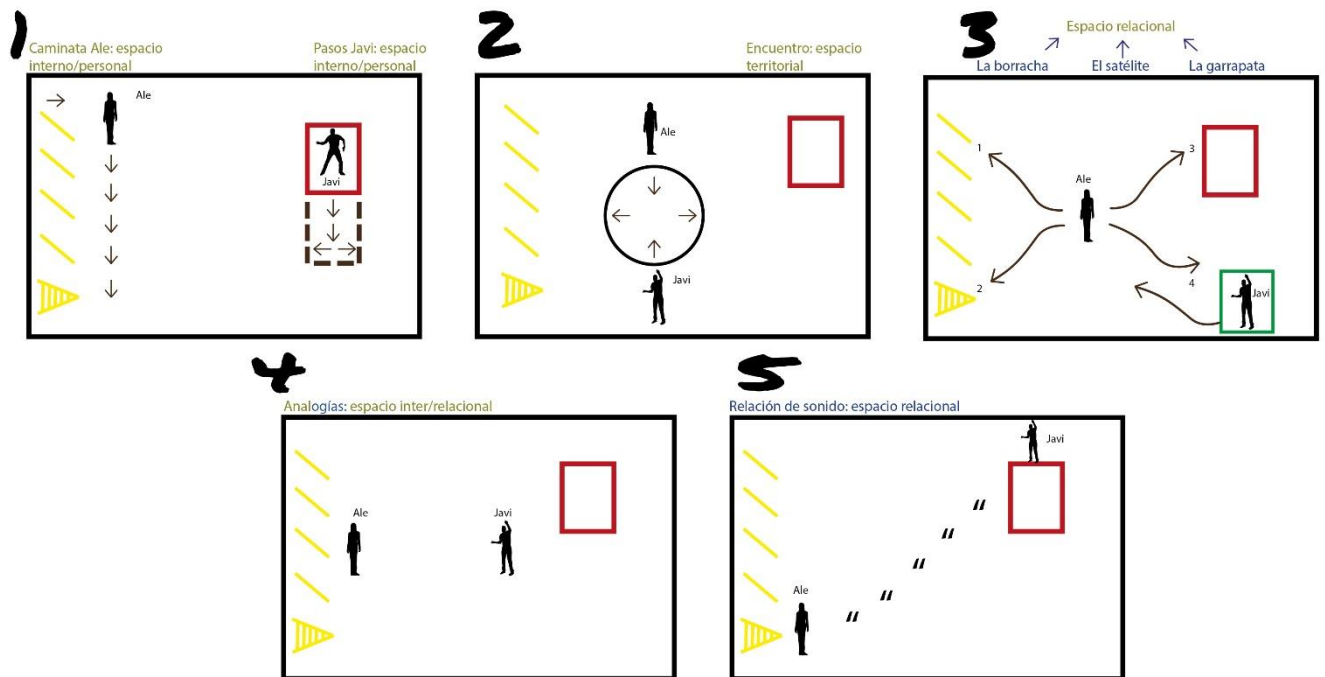


Ilustración 6: Guion gráfico 1. con cuadros 1-5. (cortesía: Paula Calle L.)

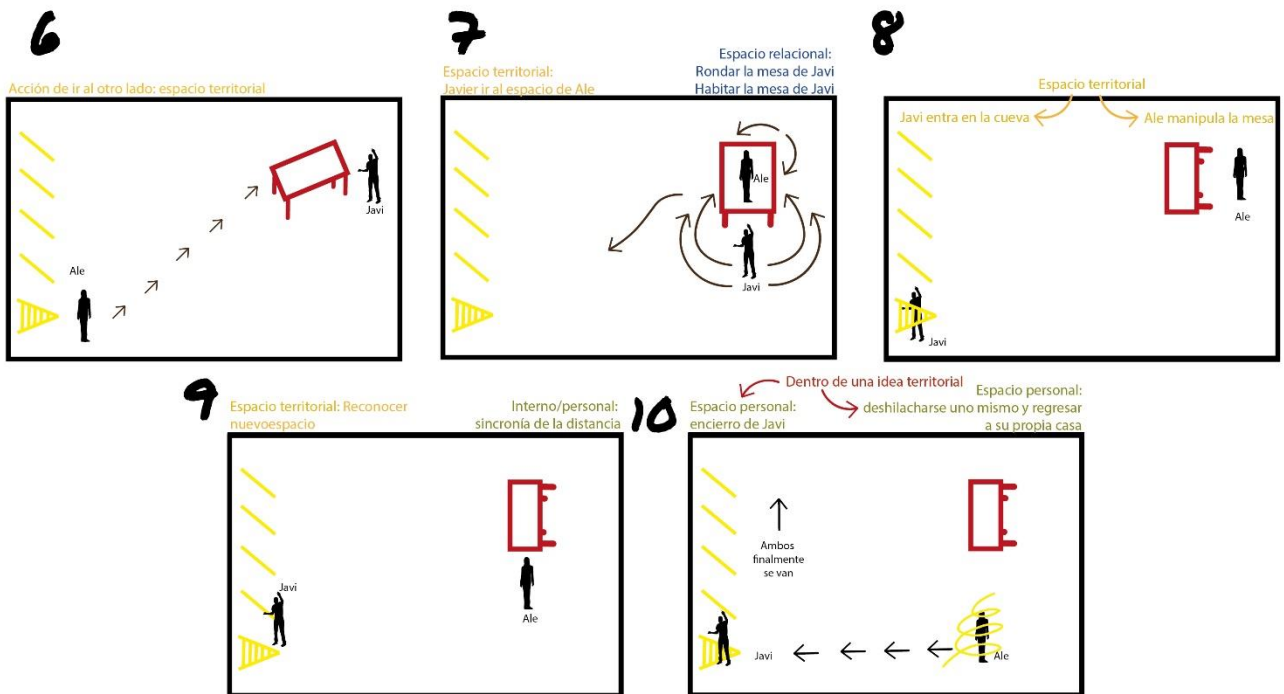


Ilustración 7: Guion gráfico 1. con cuadros 6-10. (cortesía: Paula Calle L.)

En mi mente coreográfica mi primer llamado fue hacer una reorganización constante de los elementos en escena, cuadro a cuadro: tal cual un tablero de ajedrez, donde turno por turno se va juntando y distribuyendo a las piezas. En los cuadros de este boceto se anexan poco a poco las pequeñas pautas y desplazamientos, y se puede visualizar qué sección de la vertebra de consignas está predominando. Por ejemplo: en el cuadro 2 y 3 las pautas del “espacio relacional” son las que abundan; en el cuadro 4 hay una hibridez: mientras Ale está desarrollando una pauta de espacio “interno-personal”, Javi aviva el “espacio territorial”. La serie de estos 10 cuadros empieza a marcar una narrativa que plantea que cada uno toma un lado del espacio escénico interpretándolo como su territorio y, desde aquellos lugares, empiezan a abrirse camino para encontrarse y ver qué sucede cuando entran en territorio ajeno. Esta fue la primera pista de una idea general de lo que iría componiéndose en la obra, tomando en cuenta que había mucho por fermentar, no solo en el desarrollo del armaje creativo coreográfico en sí, sino también de los bailarines a nivel de consciencia de movimiento, involucrando la espacialidad desde los tres ejes que se han planteado aquí, para así responder una de las incógnitas/objetivos de la tesis, la cual es indagar –y ahora también identificar– las construcciones corporales y de movimiento que se fueran dando a partir de su concepción del espacio.

Si bien este boceto de trazado espacial se componía de cuadros por construir, al momento de su aplicación en la residencia presencial carecía de eslabones, links o, para usar un término escénico, transiciones. A nivel compositivo las transiciones son importantes porque son aquellas que instauran un preámbulo para algo que viene después. Al momento de ir desarrollando los cuadros de esta semana, las transiciones llegaron por iniciativa de los intérpretes justo después de ir puliendo sus partituras de movimiento previas, como fue en el caso de pasar del cuadro cuatro al cinco (ver guion gráfico 1). Javier, al haber terminado su solo con la mesa, llegó al centro del espacio escénico y llamó a Ale para que entre en contacto con la mesa y que juntos la puedan mover experimentando diferentes maneras. Esta acción fue crucial no solo para resolver la transición, sino porque en dimensión de idea general significó un punto de inflexión, ya que ella logra acceder por primera vez a un elemento que le caracteriza al otro y no a ella. En algún momento, siguiendo el guion gráfico 1, se tenía pensado llegar al punto en que ambos manipulen a este elemento, pero manteniendo la intención de ser parcialmente ajenos entre sí. La manipulación y forma de colocación que

consiguieron en su exploración fue oportuna, ya que la tabla de la mesa funcionó como línea de frontera que aún los separaba y hacía destacar las distintas acciones que ambos realizaban en paralelo, a pesar de que los une un mismo objeto.

Tercera semana

En este periodo se logró plantear todas las consignas de movimiento que se habían pensado para cada cuadro y del guion grafico 1, y se desarrolló el guion gráfico 2:

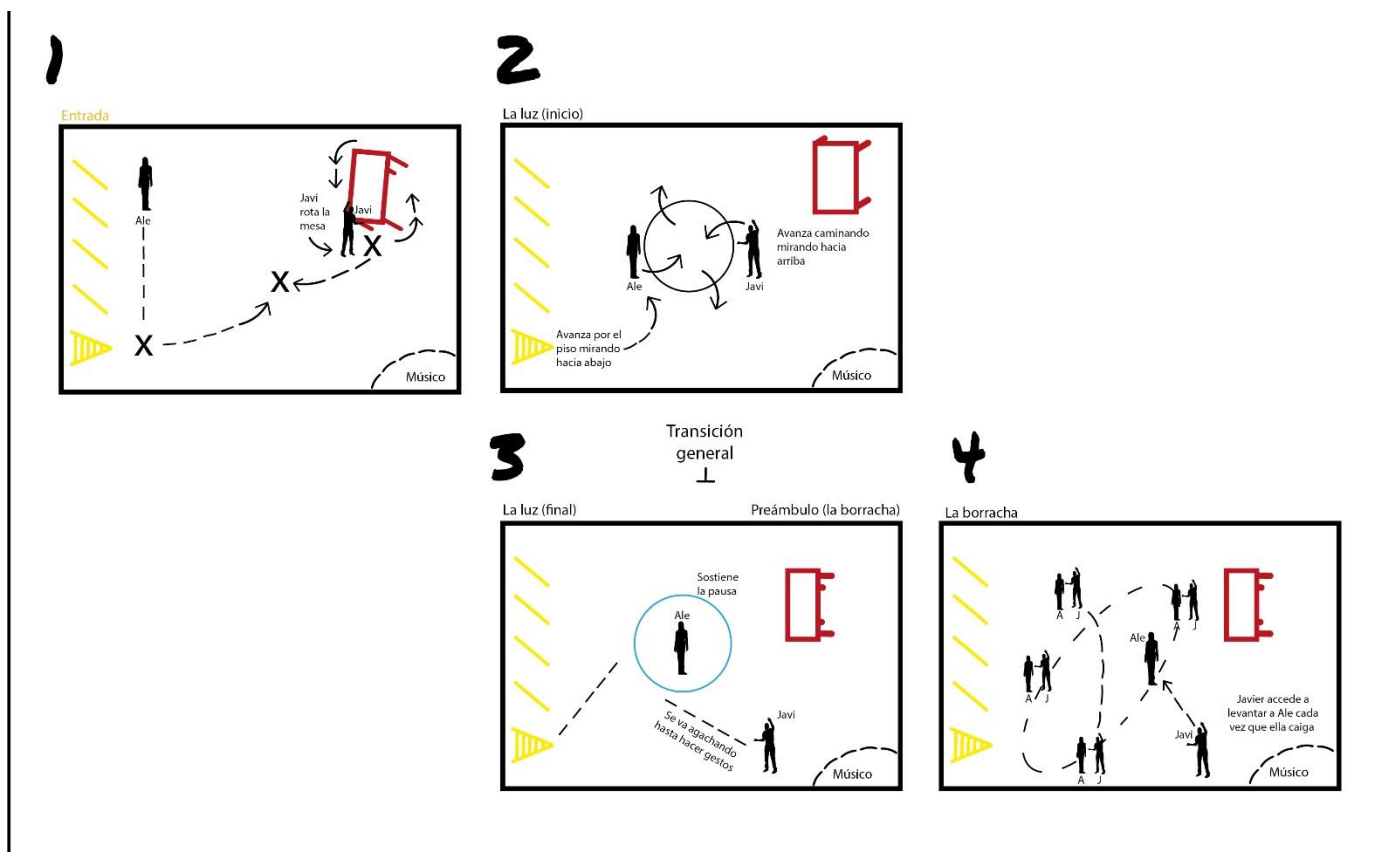
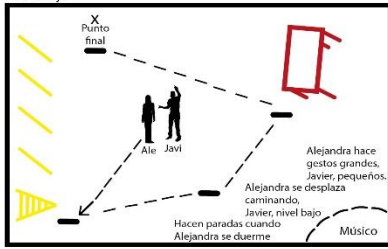


Ilustración 8: Guion gráfico 2. Cuadros 1- 4. (cortesía: Paula Calle L.)

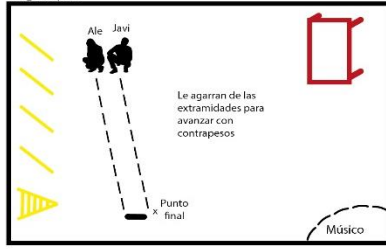
5

El orbitaje



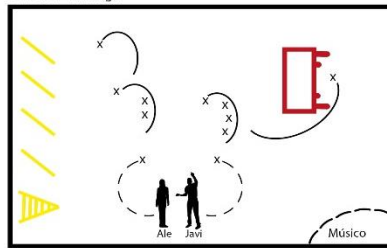
6

La garrapata



7

La Pelea - Analogía



8

Solo Alejandra

Solo Javier

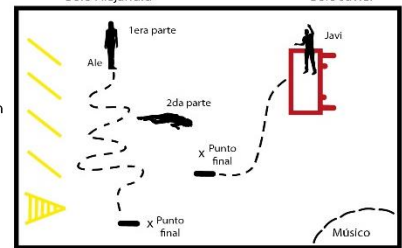


Ilustración 10: Guion gráfico 2. Cuadros 5-8. (cortesía: Paula Calle L.)

9

El encuentro

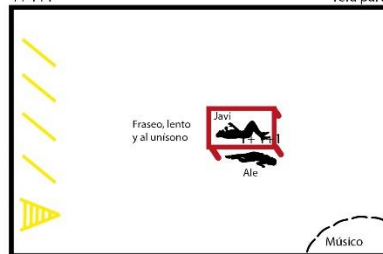


10

1+1+1

1era parte

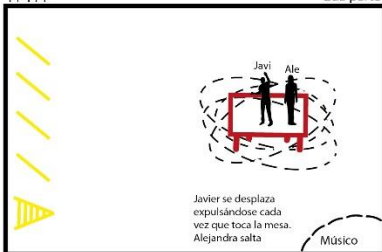
Transición general 3



11

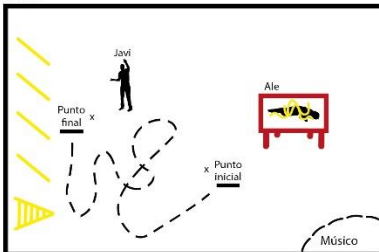
1+1+1

2da parte



12

Lianas



13

Enredados

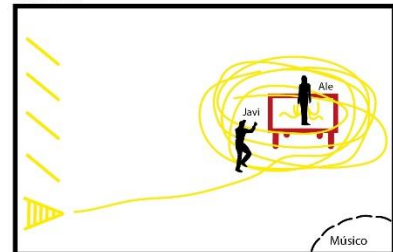


Ilustración 9: Guion Gráfico 2. Cuadros 9-13. (cortesía: Paula Calle L.)

En este guion se explayó más detalladamente cada parte con sus transiciones generales y crisis, teniendo presente que aún se pueden modificar las construcciones de movimiento y direcciones que se habían diseñado hasta el momento, por si se desea especificar intenciones, acentuar ambientes en cada escena, etc.

En cada repaso, los intérpretes fueron apropiándose del movimiento y encontrando pautas individuales y en dúo que ayudaron a recordarles las calidades y secuencias de movimiento. Se detectó que para las consignas de espacio relacional se inicia con el reconocimiento del otro, su cuerpo y kinesfera a través de los sentidos. En las consignas de “la luz”, “la borracha”, “la garrapata” y “la pelea”, después de las respectivas exploraciones empezaban a reconocer los estímulos y las sensaciones que debían sufrir sus cuerpos para encontrar comodidad en sus acciones, ya que necesitaban de la vista, el oído y el tacto para poder avivar las consignas. Esto lanzó una primera reflexión acerca de la generación y aplicación de las consignas del espacio relacional: los sentidos no pueden trabajar de manera aislada, en cada ejercicio, según los intérpretes, uno sobresalía más que los otros, pero sentían que todos están de refuerzo para generar una experiencia más segura de las acciones en el espacio. Tanto en el ejercicio de “la luz” como en el de “la garrapata”, el sentido de la vista y del tacto fueron los que trabajaban más respectivamente, pero hay otro que es el siguiente en la línea y que sirve para prepararse, memorizar, definir y asentar las secuencias de movimiento: el oído. En el ejercicio de “la luz”, el oído, gracias a su capacidad de orientación y equilibrio, en este caso, dio la pista de qué tan lejos está el otro, y por ende fue a través de esta información que los intérpretes ejecutaron la siguiente pauta de movimiento: saltar a un espacio vacío iluminado justo cuando el otro acaba de saltar lejos de ese sitio, y luego repetir el ejercicio alternando los roles.

Ambos, cuando uno de ellos siente que el otro se ha alejado del espacio iluminado, inmediatamente acuden al mismo, y simultáneamente el uso de la vista confirma su acción. En “la garrapata” existía siempre el agarre de las manos que demandaba un re-calibrado constante del propio peso para evitar caer o que el otro se caiga, y así poder avanzar juntos hacia un nuevo lugar, pero ambos cuerpos, con el objetivo de organizar su desplazamiento, se sincronizaron escuchando sus respiraciones. Aquellas respiraciones más cortas son el señuelo del otro para advertir que está próximo a desplazarse. Ya en la fase de definir las secuencias de movimiento aparece el “timing” o “ritmo” creado por los intérpretes, que son

la configuración de las cuentas para poder desarrollar las secuencias de movimiento. El timing es el producto fijo de la mayoría de las secuencias del espacio relacional; su timing personalizado en aquella parte tenía acentos en la respiración y en cada pisada que hacían, y esas dos acciones corroboran el circuito al que ellos acuden por medio de su escucha para confirmar que iban ensamblados.

A medida que los intérpretes iban afinando las composiciones dancísticas en cada parte, también encontraron un fundamento del por qué estaban moviéndose en cierta manera a lo largo de los cuadros y tomaron más libertad y seguridad al momento de aportar a la creación y composición de la pieza; eso hizo que incidieran en la transformación de la última escena. Si bien el último cuadro concluía en la conquista y derrota de ambos cuerpos en territorio ajeno, la propuesta que vino de los intérpretes fue juntar todos los elementos (intérpretes y objetos) transformándolos por última vez. Ellos en la práctica proponían que Ale se quedara en la mesa construyen su estructura personal de hilos mientras que Javi tome hilo del otro lado del escenario y empiece a envolver la mesa y, en el desarrollo de aquella acción envolver a todos juntos, pero ya quedaba a discreción personal tomar o no esa propuesta. Para mí el juntar todos los elementos (Javi, Ale, hilos, mesa) resultaba atractivo, una posibilidad no concebida pero potencial: ya al visibilizarla cobró vida, y finalmente los intérpretes llegaron al punto final que inicialmente pensé y grafiqué en los últimos cuadros del guion gráfico 1, solo que los puntos del espacio escénico donde ellos se posicionaban eran distintos. Ahora ambos estuvieron fuera de su zona, con la particularidad de que uno de los intérpretes finalmente sí logra adaptarse a cualquier espacio, mientras que el otro queda atrapado en ese intento volviendo a su lugar de origen, pero dándose cuenta de que ya ha sido conquistado.

Cuarta Semana

Una vez familiarizadas todas las consignas y construidas las partituras de movimiento de cada momento, era tiempo de remarcar las intenciones, actitudes de los bailarines, y levantar la atmósfera general de la obra. Sucedió que durante todas las semanas anteriores se habían enfocado en diseñar el desarrollo del trazado espacial, detallar las calidades de movimiento, construir los fraseos duales y marcar las transiciones. Si bien ya se había construido el esqueleto de la obra, yo percibía que faltaba algo: al ver a los intérpretes en los

repasos de esa semana, los percibía automatizados. La obra estaba tibia, en algún momento habíamos olvidado lo que nos llevó a crear cada parte la pieza. Lo que faltaba era remarcar los hilos que componían la capa poética que aviva la escena. Levantar la atmósfera. En palabras metafóricas de los propios intérpretes: “ya hemos armado el pastel, sabemos su textura y hemos construido todos los pisos de esta arquitectura. Ahora falta decorarla, remarcar con betún, eligiendo colores y realzar sabores”. Esta capa poética se cosió a partir de ejercicios prácticos y de escritura tanto de los intérpretes como míos. Les propuse a los intérpretes que vayan repasando su hacer en cada escena, en una auto observación paso a paso, intentando responder las preguntas: ¿Qué me hace mover de esta manera? ¿Cómo me relaciono con lo que me circunda? Luego, ver al otro: ¿qué lo hace igual a mí? ¿qué tenemos en común? ¿qué nos diferencia? Y finalmente una perspectiva de ambos como uno solo para este nuevo ecosistema escénico que han creado en común: ¿cómo me relaciono con el otro? ¿Cómo nos relacionamos con lo que nos circunda? Estas preguntas querían sacar a flote de manera más explícita lo que ya está en el cuerpo y en la coreografía para afianzar más la concepción propia de la escena y para resolver preguntas acerca de su desarrollo corporal/interpretativo ahora que ya hay una estructura más sólida con un inicio y fin. Este repaso exploratorio llegó a modificar las calidades de movimiento y posicionamiento en el espacio y pautas.

Por ejemplo: la entrada de Ale en el primer cuadro tiene la consigna original de ir caminando lentamente haciendo énfasis en el cambio y depósito de peso que se consigue al dar pasos hacia delante. Después de realizar diferentes tipos de caminatas, resolvió dar pasos más amplios gracias a la apertura de sus caderas, ya que remarcaría la calidad grávida que se le solicitaba. Al pensar en su amplitud articular que la acompañará segundos después en el final de ese traslado, ella trajo a la mente la imagen del bicho arácnido, capaz de disociar su torso de su tren inferior y poder responder a la demanda coreográfica, pero añadiéndole aquel descubrimiento personal que es enriquecedor para su interpretación y para la escena en general y, además, aporta a uno de los objetivos de este proyecto: partir desde una imagen mental clara, en este caso “el bicho arácnido”, es una manera de alimentar, a través de abstraer las características dinámicas de esa imagen, a la construcción de una arquitectura corporal en movimiento.

Por otro lado, Javi, arraigándose más a la mesa, construcción que es tanto una extensión de él como una arquitectura independiente, propone algo diferente: dejar de iniciar pegado a la mesa y estando detenido durante los primeros segundos de la obra, y cambiarlo ahora por rotar la mesa desde que se abre el telón, ya que él encontró ahí una de sus razones de ser y estar en la escena, su relación viva y móvil cuando él está junto a este gran objeto en todo momento: por eso busca reafirmarlo. Así, desde el principio hasta el final de la pieza se muestra esta relación Javi-mesa, a veces diligente pero también muy caótica, evidenciada en gran medida por el peso que tiene este gran elemento sobre la composición corporal de Javi.

En otro momento, ellos resolvieron que en la escena de “la borracha” deben estar más cerca uno del otro para poder aplicar la mirada periférica, escucharse más claramente y evitar que Ale caiga al piso. Si bien se probó al principio que sea el sonido de aviso de Ale la pauta para que Javi acuda hacia ella, ya en el espacio de ensayo estaban demasiado lejos entre ellos, y se prevé que entre el gran espacio del teatro y la instrumentación musical se diluya aún más la voz de Ale. Por lo que Javi debe estar más cerca de ella para poder deducir la distancia, no cuando Ale recién está saliendo fuera de eje, sino cuando ya va a caer. Antes que Ale caiga al suelo, Javi la sostiene entre sus brazos y ahí se percibe la correspondencia en forma de aceleración y peso de un cuerpo que iba en caída libre y que choca con otro que lo recupera. Esta consigna proporciona una cuantas reflexiones y descubrimientos en el espacio relacional: las consignas que involucran la sonoridad por parte de los intérpretes funcionan de mejor manera si se instauran en un espacio donde no haya otros elementos que sobre estimulen a los sentidos y desvíen la atención del objetivo; de ser ese el caso se pueden modificar ciertas reglas sin sacrificar el estímulo sensorial, ya que esto último es un principio base y además evita el riesgo de poner a los intérpretes en peligro. Así fue como encontré real la información de aquella cita de Pallasmaa: “la visión periférica que nos integra al espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él y nos convierte en meros espectadores”³¹. Los intérpretes me decían que debían estar un poco más cerca porque ahí se pueden “percibir” mejor, deben estar en el campo de visión del otro para tener la certeza de ejecutar la consigna.

³¹ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2006), 13.

Desde mi trabajo como coreógrafa también se hizo un ejercicio de escritura: “describir lo que veo”. Con el objetivo de retirar la visión interna de “coreógrafa, armadora” y adoptar una mirada lejana, intentando ser una espectadora ajena y poder corroborar la presencia de las líneas de sentido que se habían ya inscrito en la pieza. Después de ver y grabar un ensayo, empecé a narrar lo que sucedía en cada escena evitando los tecnicismos de danza. Al terminar, los resultados dieron la lectura del encuentro de dos personas, quienes tienen sus espacios bien definidos, ocupan cada uno los lados opuestos del escenario y saben cómo operar corporalmente en estos sectores explayándose creativamente de distintas maneras en estos territorios, pero con crisis cada vez que se juntan. A pesar de su cercanía no hay un tinte sentimental, pero sí de tensión que los lleva al límite de tener una disputa por conquistar el lugar del otro. Este ejercicio (ver en anexos) me dio paso a sintetizar los momentos que luego serían la escaleta de referencia para que el músico pueda obtener un desarrollo de la obra.

Este ejercicio se corroboró una vez más con el ejercicio de escritura que se les aplicó a los intérpretes respondiendo 3 preguntas cada uno: ¿Qué hay de mí en la sintaxis escénica? ¿Qué hay del otro en la sintaxis escénica? ¿Cómo escribirías la sinopsis de esta creación? A pesar de que ellos no pasaron por un proceso de construcción de personaje como en el ámbito teatral tradicional, ellos están conscientes que devienen en diferentes actitudes corporales a medida que se desarrolla la pieza: se los podría denominar “actantes” ya que son los responsables de agenciar la escena viva. Ellos extrajeron las características principales de su hacer en la escena para afianzarse como actantes. Ale descubrió estas características respondiendo la primera pregunta mientras que Javi pudo encontrar más sustancia de su hacer al describir el hacer de su compañera.

Estos ejercicios hicieron que se refuercen los cabos que se empezaron a conspirar desde un principio. Recordando que nacieron de un trazado que se instaló y que fue poco a poco ajustándose y sustentándose gracias al accionar de los cuerpos en su asentamiento y transformación del espacio, así como también fueron creando lugares nuevos e íntimos a partir de sus extensiones sensitivas. El resultado es un universo creativo que puede sostenerse por sí solo y que cobra vida gracias a la diligencia de quienes lo operan.

Quinta Semana

Esta semana se trabajó con la implementación musical. Roberto Dorador³² fue el músico dispuesto a tocar en vivo el día de la presentación, y con él se trabajó previamente en la selección de los instrumentos a tocar en base a los diversos momentos y ambientes que contiene la obra. Estos eran ambientes más calmos, otros demasiado energéticos o algunos que necesitaban personalizarse con un sonido exclusivo, así que se realizó una selección de los instrumentos para poder aplicarlos. Se seleccionó: Kena, Cuica, Bombo, Jarocho, Ocarinas, Charango y Zampona cromática. Se tomó los nombres de las escenas hechas por el ejercicio de escritura de la coreógrafa “describir lo que veo” para elaborar una nueva tabla de música más danza donde se desglose por escena las descripciones y las pautas musicales o de movimiento que se deben de seguir:

Tabla 2: Desglose de escenas música y danza

Escena	Instrumentos	Especificaciones:
1. Entrada “Un lugar dicotómico y sus habitantes”	-Pista de inicio: ClassicAll -Juego de instrumentos de vientos	-Desde el principio suena la pista de ClassicAll y va en fade out cuando se empieza a iluminar el centro escenario con un círculo tenue. -Cuando Ale está entrando y va a mitad del pasillo de hilos empieza el sonar de los vientos.
2. El círculo “El aro de luz/la alianza”	-Kena	-Cuando ilumina por completo el círculo del centro del escenario empieza a sonar la Kena. -Al momento que ellos entran y salen del círculo intercalados la Kena los acompaña rítmicamente a ambos hasta que Ale quede dentro del círculo y pare su movimiento.
3. la correspondencia	-1. Cuica -2. Bombo	-Estando Ale en pausa dentro del círculo y Javier

³² Músico Duranguense y docente vigente en la Casa de la Cultura de Durango-México

<p>“Una conversación inalámbrica”</p>	<p>-transición de bombo a Jarocho-</p>	<p>agachado en la parte del frente haciendo gestos cotidianos empieza a sonar la cuica a un ritmo medio. Cuando Javier esté en el piso persiguiendo a ale que está parada y desplazándose se le integra el bombo hasta que ellos dos se agachan dando la espalda al público al fondo del escenario.</p>
<p>4. La pelea “En curso rítmico”</p>	<p>-Jarocho</p>	<p>-Cuando Javier y Ale estén al fondo del escenario y de espaldas al público y empiecen a avanzar hasta adelante empieza a haber una transición del bombo al jarocho, quedándose el jarocho durante toda la escena de “la pelea” hasta que Javi y Ale se desplazan hasta el fondo del escenario y Ale queda pegada al aire. Ella hace una pausa abrupta.</p>
<p>5. Dos muros “ella pegada- él y la mesa”</p>	<p>-Charango atonal -zampoña -Charango</p>	<p>-Cuando Alejandra se empieza a elevar por primera vez desde el suelo y Javier está haciendo los gestos sobre la mesa levantada empieza a sonar el charango con rasgueos rápidos ya tonales. -El charango se empieza a silenciar cuando Alejandra se sube a la mesa y Javier se la empieza a volver para darle paso a la cuica.</p>
<p>6. 1+1+1 “El + mesa + Ella”</p>	<p>-Cuica -Silencio</p>	<p>-La cuica inicia la percusión lenta hasta que cuando ya Javier esté</p>

		<p>encima de la mesa y Ale debajo, la cuica se desarrollará en ritmo rápido y tono grave hasta que Javier se suba a la mesa y se vaya aminorando el ritmo.</p> <p>-Existe un silencio cuando Javier se pega de espaldas a Ale. el movimiento pasará sin sonido esos segundos.</p>
7. Contemplación y liana “El a las cuerdas y Ella acostada”	-Kena	<p>Cuando Javier esté en el piso mirando a Ale desde la mesa. Un sonido de Kena irrumpirá la pausa para que ellos se separen. La kena sigue el movimiento de Javier, a la vez que Javier sigue el sonido de la Kena. Es un diálogo.</p>
8. Final “Enredados”	-Jarocho (+percutido)	<p>Cuando Javier esté agachado jalando un hilo hacia Ale empieza a nacer el sonido de un jarocho que juegue con la percusión.</p>

Se le mostró al músico la obra completa y yo preparé ideas de qué instrumento tocar en cada parte. Una vez que el músico se familiarizó más con la pieza completa se empezó a fijar la instrumentación en cada escena aplicando diversas constantes, por ejemplo: la percusión en las partes donde la demanda de energía y rapidez de los intérpretes era mayor, los instrumentos de viento donde los intérpretes hacían sus entradas o la atmósfera era más suave, y las cuerdas para caracterizar a cada intérprete. Es decir: el charango se utilizó en el segundo solo de Ale con un arpegio, ya que en arpegio la entonada es a base de punteo, es decir, nota por nota, así como la delicada disección de los movimiento de Ale, mientras que en el solo de Javi con la mesa el charango se entonó al estilo de rasjeo, técnica que hace vibrar todas las cuerdas con todos los dedos de una sola vez, dando un sonido más compuesto aludiendo a la tonicidad de sus movimientos en relación a su mesa. En el Jarocho, otro

instrumento de cuerda, se utilizaron las mismas cuerdas para percutirlas ya que al escuchar esa posibilidad daba la sensación de inestable, inconexo e incómodo, justo como se sentían los intérpretes al momento de estar en el espacio ajeno al suyo. En la tabla de desglose se iban añadiendo descripciones conforme se establecían ciertos “Quiu’s” en los ensayos y se identificaron diversas relaciones entre música y danza: la música era el pie para que los intérpretes empezaran con su movimiento pautado, o el músico, al ver a los bailarines en cierta situación o haciendo una acción específica, sabía que debía ejecutar el siguiente comando musical. Existía también un momento donde había un diálogo improvisado entre música y danza. En la escena de “las lianas”, Javier escuchaba los acentos de la Kena para desplazarse mientras que los silencios los interpretaba como una pausa suspendida: él no sabía en qué momentos ocurrirán los acentos o los silencios, estaba a merced del músico. Por otra parte, Javier tenía la licencia de alternar su velocidad cuando quisiese, por lo que al final de esa escena es el músico quien debe entonar la Kena en tiempos más rápidos para seguirle el paso a Javier.

Aparte de la música en vivo, el primer cuadro posee un paisaje sonoro que sirve de ambiente para iniciar la obra. Este ambiente sonoro es una composición del estadounidense Albert Mathias quien cedió los derechos de su pieza llamada “ClassicAll” para la puesta en escena de esta obra.

Antes de la presentación

Solo pocas horas antes de la presentación se tuvo acceso a la cabina y a la parrilla lumínica para el montaje de luces y reconocimiento de espacio para la adecuación de los elementos: diseño y montaje de hilos de acuerdo a las medidas de la caja negra y ubicación de la mesa. Presagiando que se necesitaría de más tiempo para hacer un ensayo general con todos insumos de la escena y chequear algún detalle que se estuviese pasando por alto.

Para el diseño de luces se tomaron en cuenta seteos de ambiente, luces específicas y frontales tanto en cenital como en contrapicado. Todos esos seteos juntos tenían la intención de reafirmar los lugares de cada uno de los intérpretes, los de encuentro y el del músico. En el momento de grabación de todos los inputs de luces, se enlistó las escenas con sus entradas lumínicas en el momento exacto, ya que sería yo quien estaría en cabina y daría la orden al

técnico de cambiar las luces al momento de la presentación (véase en Anexos “secuencia de luces”).

En el reconocimiento del espacio se notó que la proporción era mayor al lugar donde se había estado ensayando, por lo que los desplazamientos serían más extensos. El armado de hilos se tuvo que rediseñar de acuerdo a la altura del teatro y sus varas de agarre que se encontraban en la parte superior. Aquello no cambió la relación de movimiento, pero sí la dimensión espacial personal que tenían de los elementos cada intérprete.

Presentación



Ilustración 11: Flyer promocional del producto artístico.

Cortesía Paula Calle L.

La puesta en escena de “Lo que traigo conmigo” tuvo lugar en el teatro Victoria de la ciudad de Durango a las 6 de la tarde del sábado 9 de julio. Es necesario tomar en cuenta que, por cuestiones de gestión y logística técnica ya antes explicadas, no se contó con el tiempo suficiente para tener un ensayo general con intérpretes, por lo que ocurrieron imprevistos que incidieron en la lectura general de la puesta en escena. Las condiciones físicas de la caja

negra, la irregularidad de su piso y las dimensiones más grandes en comparación al lugar de ensayo hizo que afectara el desarrollo del movimiento de los intérpretes en algunas escenas. En el momento de la presentación desde mi ojo coreográfico se observó que Javier tenía complicaciones al manipular su objeto puesto que se le veía manejarlo más lento y con precaución, a diferencia de los ensayos, en los que tenía un tiempo similar de lento, pero sin pausas consecutivas. El intérprete manifestó que el desnivel y el material del piso hizo que se deslizara y se moviera la mesa por gravedad, tanto que hasta en un momento de la pieza el objeto se cayó, por lo que él tomó este accidente para manipular la mesa con más brusquedad e inestabilidad y continuar con esa nueva manera de interacción. La caída de la mesa se hizo evidente al momento que Ale voltea a ver que sucedió, rompiendo su desarrollo en esa consigna que implicaba sostener una relación lejana con Javi, tanto en distancia como en atención.

Con respecto a las dimensiones del espacio, los intérpretes perdieron un poco la orientación, ya que los puntos en el espacio escénico a los que tenían que llegar se desplazaron y ampliaron, por lo que los desplazamientos y fraseos que se habían configurado en las partes de unísono en los ensayos se percibieron desfasados. Además, lidiar con un lugar nuevo y amplio demanda más esfuerzo para proyectar la energía desde el principio, por lo que, al llegar a la escena de “la pelea”, su velocidad descendió a pesar de que era una escena planteada con mucha energía y vigorexia por parte de los intérpretes. En la presentación vi la pelea de otra forma: al ir más lento y acentuar las pausas, cada vez que recibían un ataque de su opositor lo miraban por más tiempo antes de lanzar el ataque de respuesta. Esto a mis ojos dio la lectura de que cada uno de ellos tenía la actitud y la mirada de querer vengarse antes de devolverle al otro el ataque recibido. La sagacidad consecutiva que se proponía en esa parte se había desdibujado, pero viendo en retrospectiva aquella parte, esa alteración hubiese funcionado si hubiese aparecido en los ensayos para seguirla puliendo ya que la intención que apuntaban los intérpretes al enfrentarse con sus miradas y proyección de sus cuerpos entre ellos.

Al agregar ese último día la instalación lumínica para la obra, se vislumbraron capas de sombra que magnificaron a los bailarines y su posición en el ciclorama. Esta perspectiva no se la había concebido, pero enriqueció la escena con una nueva dimensión y destacó la claridad de las calidades de movimiento de los bailarines; para mí esto es muy importante

porque recalcó el resultado corporal de las consignas del interno-personal que debe ser visto muy a detalle en los cuerpos de los bailarines. De no haber tenido aquellas luces, no se hubieran visto tan marcadamente.

En mi reflexión post presentación llego a la conclusión que, de haber tenido tiempo para propiciar un ensayo general en el espacio teatral, se hubiesen identificado con antelación los detalles inesperados que surgieron en la presentación para ver qué se podía hacer con ellos, tomar decisiones y evitar poner en riesgo físico a los intérpretes o provocar alteraciones en las escenas. Entrar a un lugar nuevo y danzarlo según lo pautado brinda incertidumbre, pero también confiábamos, tanto ellos como yo, en que la única certeza que tenían en el tiempo de la escena son los cuerpos con los que se han familiarizado, y ellos dos como actantes sabían que, si uno tiene una dificultad, ellos son los únicos que pueden tomar alternativas creativas defendiendo el sentido base de la pieza.

Capítulo 3

Conclusiones y reflexiones generales

Imaginar puntos, espesores, geografías y arquitecturas en/sobre el llano de un salón o caja negra fue el primer impulso que me hizo recorrer este camino investigativo-creativo. Interpelar el *espacio* desde todas las puertas planteadas en la presente tesis es sacar a flote mi perspectiva de ver y hacer danza desde que tomé este camino, y ahora he tenido la oportunidad de tener a otros para que la vean conmigo.

Los primeros resultados y conclusiones de este proyecto artístico empezaron a surgir desde el momento de la antesala virtual. La misma que sirvió para construir las primeras percepciones de los lenguajes de movimiento de los intérpretes-creadores con los que iba a trabajar. El resultado de la percepción inicial de estos cuerpos arrojó corporalidades distintas entre sí y me dio rumbo para desarrollar las siguientes exploraciones, sin embargo, corroboro que el espacio virtual fue una suerte de espacio flotante frente a lo que yo finalmente necesitaba: la certeza matérica e intercambio que me daba la presencialidad para espectar a mis intérpretes además de conocer en conversación directa lo que ellos habían resuelto y pensado al enviar las primeras consignas.

Si se empieza a analizar los resultados del primer objetivo específico, no les fue difícil identificarse como primera arquitectura viva en el espacio: eran conscientes de la complejidad física y el nivel anatómico que se activa cuando están en movimiento. Huesos, articulaciones y músculos son elementos que siempre tenían pendiente traer a sus mentes cuando se estaban moviendo individual o conjuntamente, además, en las propuestas de movimiento el uso de la dimensión kinesférica fue un concepto que aportó riqueza explorativa-creativa, ya que los intérpretes accedieron a ella en diferentes calidades e intenciones apropiándose del concepto al desdibujar un poco los puntos iniciales que se establecieron al principio de las pautas para instaurar meras direcciones. Ya al complejizar el espacio personal, al ejecutar desplazamientos, llego a la conclusión que es necesaria la reorientación constante del yo en el espacio mientras va identificando los otros cuerpos que circundan consigo para poder explayarse en movimiento: esto demanda en los intérpretes la agudización en la percepción en el presente. A medida que los intérpretes se acostumbran a

un espacio, la orientación y la perspectiva de ellos en el lugar se concretizan, por lo que empiezan a reconocer en distancia, volumen y rapidez cómo se pueden mover en el espacio llegando a producir desplazamientos casi exactos en la repetición de los fraseos o trayectorias de un montaje artístico. Por el contrario, si los intérpretes se mudan a un nuevo espacio, con nuevas dimensiones, se empezará a ver una alteración en la precepción propia, de los otros cuerpos y de lo que han creado en conjunto para disponer la escena, tal cual sucedió el día de la presentación.

Con respecto a las relaciones de correspondencia para agenciar el espacio a mano de los intérpretes, una vez que las consignas se establecen y los intérpretes le dan forma, pauta y ritmo, es difícil desajustarla desde afuera. Me refiero a que el espacio relacional se evidencia en esa ruta de micro acuerdos que ponen en acción los intérpretes al momento de ejecutar su partitura: si llega otra persona a reemplazar a uno de los dos ejecutantes se tendrá que concebir un distinto “timing” o ritmo, nuevas maneras de respirar, nuevas pautas del tocar y de calibrar el tono para trabajar en conjunto. Por otra parte, si se entabla una parte de espacio relacional tomando mucha distancia entre los ejecutantes, se les hará más difícil percibirse entre ellos, por lo que se aconseja acallar los estímulos externos para evitar que interfieran en la escucha profunda de los intérpretes a través del espacio.

El objetivo de construir configuraciones espaciales a partir del deseo humano intrínseco y traspolarlo a la creación escénica es prestar atención a las tendencias de los intérpretes para asentarse en ciertos lugares. Ellos fueron medianamente conscientes de sus propias tendencias, pero yo como coreógrafa atendí aquello como puesta sustancial para armar mi primer guion gráfico con desplazamientos y esbozar mi hilo coreográfico general. Puedo decir que el espacio territorial como concepto para responder a este objetivo específico fue una base de creación del espacio general, porque en ello pueden aterrizar perfectamente las pautas de movimiento y plasmarse las transformaciones que habían sufrido los cuerpos en las exploraciones de las pautas de espacio interno/personal y espacio relacional.

Por otra parte, los objetos fueron puntos de anclaje a tomar en cuenta para la organización espacial del espacio escénico que habíamos creado los intérpretes y yo: si los objetos estaban ausentes, su hacer en el movimiento no era el mismo para los bailarines, y eso se evidenciaba ante los ojos coreográficos. Por otra parte, yo estaba clara en trabajar con los objetos por el interés de querer jugar con la materialidad de los mismos y alejar ese cuerpo

de su significado en la cotidianidad, pero solo en el proceso escénico pude observar cómo un bailarín puede entrar en estrecha relación con un objeto. Además de descubrir la riqueza de las afectaciones en el tono del interprete y sus calidades de movimiento condicionadas por el cuerpo externo, nunca creí que el objeto les daría a ellos una razón fuerte de estar en escena, al necesitar resignificar su concepto y valor para esta propuesta.

Como reflexión sobre mi lugar de investigadora-coreógrafa, en el hacerse de este proyecto descubrí nuevas tendencias y formas de creación, y a lo largo de estas páginas, quien leyó, pudo darse cuenta de esto. Por la celeridad y circunstancias del proceso las exploraciones no pudieron profundizarse más, tuve que desertar ciertas rutas, ideas y concepciones que tenía en mente, y dejarme permear por nuevos recursos que podría ofrecerme el entorno en el que estaba. Siendo mis intérpretes de una región, generación y formación distinta a la mía, al juntarnos en este proyecto los primeros días se generó una especie de shock contextual que se fue disipando a medida que se fue desarrollando la residencia, pero fue claro que había diferencias creativas que no se debían ignorar, al contrario, se debían atender para encausar la creación. Entonces queda claro que el juego de la negociación es crucial para un trabajo en colectivo: como coreógrafa me sirvió mucho poder observar la manera de composición de ellos, no para adaptarla completamente a este proceso porque me costaba entenderla del todo, pero sí para que, al momento de proponer un planteamiento general de estructura, ahí se inserten sus maneras de creación, las que enriquecieron exponencialmente sus interpretaciones y aportaron de manera más profunda a la pieza y a los ideales del proyecto.

Bibliografía

Libros

- Alvarado, Ana. *El teatro de objetos: manual dramaturgico*, Buenos Aires: Inteatro, 2015.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- Dallal, Alberto. *Los elementos de la danza*. México D.F: UNAM, 2007.
- Fratini, Roberto, Polo, Magda. (eds.), "Observar el movimiento: Una conversación de William Forsythe con Nick Haffner (1999) ", en *El cuerpo incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmung y los diferenciales de la danza*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2018.
- Fuentes, Álvaro. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. México D.F: Escenología Ediciones, 2014.
- Gil, José, Lepecki, André. "Paradoxical Body", en Revista *The Drama Review* 19 (invierno 2006) <https://muse.jhu.edu/article/206577/pdf>.
- Laban, Rudolf. *El dominio del movimiento*. ed. Lisa Ullmann, trad. Jorge Bonso. Madrid: Fundamentos editoriales, 1987.
- Larios, Shaday. *Los objetos vivos: los escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de gato, 2018.
- Manning, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, philosophy*. Massachusetts: MIT Press, 2009.
- Morand, Francisca. "El sistema de fundamentos Bartenieff", en *Curso con aproximación Somática para el Currículum de Danza en Chile*. USA: American University, 2001. Edición PDF: <https://es.scribd.com/document/402016106/El-Sistema-de-Fundamentos-Bartenieff>.
- Pallasma, Juhani. *Habitar*. trad. por Álex Giménez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2016.
- Pallasma, Juhani. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2006.
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili: Barcelona, 2012.

Artículos de revista

Botana, Martha, Sampietro, Javier. "Danza, arquitectura del movimiento", *Revista Apuntes Educación física y deporte* 101 (septiembre, 2010): 99. https://www.researchgate.net/publication/277267788_Danza_arquitectura_del_movimiento.

Singer, Mariela. "El contact improvisación como forma de comunicación desde (y entre) los cuerpos: una danza por composición de relaciones", *Revista especializada en danza del conservatorio superior de danza Málaga DanzaRatte* 14 (mayo 2021): 93, <https://issuu.com/danzaratte/docs/danzaratte14>.

Páginas web

De Anda, Viridiana. *Coréutica & kinesfera herramientas de metodología Laban* (Jalisco: DanzaLayanComunidad, 2017) Blog Online: <https://danzalayancomunidad.wordpress.com/2017/10/01/coreutica-kinesfera-herramientas-de-metodologia-laban/>.

Elinbaum, Pablo, Makedonsky, Diego. *Seminario taller: La auralidad de los lugares a través de las prácticas de la escucha situada y la cartografía crítica*, (Buenos Aires: UNTREF s/f), Edición en PDF: <https://www.untref.edu.ar/uploads/Programas/programa%20grupo%20de%20estudios.pdf>.

Fragmento de reseña de la obra en página web de la organización Onassis: <https://www.onassis.org/el/whats-on/kireru>.

Multimedia

Jennifer Asencio, *Casa Llena*, videodanza rodada en 2021, video en YouTube, acceso el 15 de enero del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=fjZi7QAJpJA&t=9s>.

Jonathan Burrows y Matteo Fargion, *The quiet dance*, pieza escénica estrenada en 2005, video en Vimeo, acceso el 15 de enero del 2022, <https://vimeo.com/showcase/6691019/video/371839466>.

William Forsythe, *Improvisation technologies. CD-ROM, A tool for the analytical eye*, piezas escénicas editadas en 1999, video en Vimeo, acceso el 26 de enero del 2022, <https://vimeo.com/252617587>.

William Forsythe, *the loss of small detail*, pieza escénica estrenada en 1987, video de YouTube, acceso el 30 de enero del 2022, https://www.youtube.com/watch?v=cJx_nB5LdLQ.

Linda Kapetanea y Jozef Fruček, *Kireru*, pieza escénica estrenada en 2012, video de YouTube, acceso el 07 de febrero del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=G4bg4um7U4k&t=3029s>.

Anexos

Ejercicio de coreógrafa. ¿Qué veo?: Una mirada narrativa en posición de espectadora evitando tecnicismos dancísticos.

Un lugar dicotómico y sus habitantes

Esta es la propuesta inicial de dos polos instaurados. Al fondo del lado derecho, un hombre camina rotando una mesa sobre una de sus puntas sin pausarse. Al lado izquierdo un entramado pasaje color amarillo es encendido poco a poco por el caminar pesado de una mujer con un color de cabello particular. Su mirada es fija mientras que sus manos palpan el aire que va alcanzando al paso. Se empieza a cubrir con los brazos, una y otra vez...y no deja de palpar. Su mirada ya está despierta, si cuerpo lo está aún más. Derramada en el piso lo toca incesantemente, logra encender todas las luces del lugar.

El hombre rotando la mesa se ha detenido. Se ha quedado pegado de espaldas a la tabla de la mesa. Existe una tensión que no permite que el hombre se despegue totalmente de la mesa y lucha con jalar su cuerpo lejos de la misma.

La mujer abandona el pasaje amarillo que tenía paralelo a ella, el hombre hasta el último intenta apartarse de su mesa.

El aro de luz, la alianza

Del centro empieza a nacer un círculo blanco que llama con su luz a ambos. es un punto nuevo. No saben cómo son las reglas de ese lugar aparecido. Se reconocen guardando la distancia. Dándose cuenta que confraternan en el movimiento, hacen mimesis. Uno ha entrado en el círculo, el círculo condiciona a trazar cosas de su misma naturaleza: circularidad, un oleaje constante. La persona de afuera tiene un movimiento más simétrico, pero no deja de rodearlo, hay una alternancia entre ellos, instauran un ritmo. Se han sincronizado y aquello tendrá repercusiones después...

De pronto la mujer se congela dentro del aro de luz, el hombre la rodea, pero la luz se desvanece poco a poco y él se va...

Una conversación inalámbrica

Él encuentra en una esquina un lugar, se agacha y muy cómodo empieza a construir una rutina, sabe perfectamente lo que hace. La luz que pausó a la mujer se ha desvanecido y ella sale de la quietud y es libre para caminar por todos lados, pero parece mareada, camina sin rumbo desorbitada. Está a punto de caer, pero su compañero la logra rescatar del piso y continua con lo suyo. Él debe seguir su rutina y re- direcciona para que siga caminando sin problemas. La mujer continúa cayendo y él continúa acudiendo a su llamado.

Los dos se ensamblan cercanos, la mujer logra contagiarse de la rutina de él y ahora ambos se desplazan, la mujer lleva el mando de hacia dónde quieren ir, pero sigue teniendo estragos y de vez en cuando se detiene y se agacha, él hombre que siempre orbita agachado sobre ella reacciona ante este suceso, la despierta y enseguida ella se levanta y continua con su desplazamiento y rutina.

En curso rítmico

Por enésima vez el hombre intenta despertar a la mujer, la mujer ya no reacciona. Solo le queda el pulso que ejercía sobre ella para levantarla. Ella reacciona al bombeo y empiezan a avanzar agachados. Avanzan empujándose y jalándose el uno al otro. La pelea los orilla muy al centro y al frente y con garras se enfrentan uno con el otro. Trasladan la pelea cada uno a su sitio, ahora pelean con el aire alrededor, al unísono se trasladan para atrás en trayectorias onduladas. En una última trayectoria corren hacia atrás...

Dos muros

El hombre se ha quedado detrás de la gran tabla de la mesa. No se lo puede ver. La mujer al lado opuesto se ha impactado y detenido de repente en el aire. Mueve sus manos, brazos y piernas. Es impenetrable el aire. Ella pega la cabeza y traslada a los lados el resto de su cuerpo. Logra condensar su cuerpo de lado curvando la espalda y logra expulsarse hacia el piso que tiene delante de sus pies. Su cuerpo se queda quieto en el piso.

El hombre saca sus extremidades por los lados, pero sale por completo por arriba de la tabla, en la punta se encuentra en cuclillas y mira para arriba, poco a poco maniobra de diferentes formas la mesa trasladándola hacia adelante. Se guinda en sus patas superiores, se desliza con ella y la rodea mientras la transporta. El hombre agachado en cuatro apoyos coloca la parte de la tabla sobre su espalda y carga con el peso de la gran mesa por varios segundos. Poco a poco va deposita una de las aristas, y la mujer quien se había desplazado sigilosamente hacia adelante haciendo pausas de vez en cuando ha llegado para treparse en la rampa que había formado el hombre con la mesa.

1+1+1

La mujer trepa las escaleras que tiene la mesa por dentro y el hombre rota la mesa por una de sus puntas nuevamente. El para sobre sus patas a la mesa y se sube encima. La mujer ha quedado atrapada en el cuadrilátero debajo de la mesa. Aunque la superficie de la mesa los separa se mueven lento al mismo tiempo deslizando sus cuerpos de un lado a otro. Se relevan, ella ahora está arriba y el hombre abajo. El hombre se desliza por las esquinas y ella comienza a levantarse dando pequeños rebotes corporales de vez en cuando hasta que con sus pies hace pequeños saltos que hace sonar la mesa. El hombre sale despedido de abajo y se desplaza corriendo en diferentes direcciones alejándose y acercándose a la mesa. La mujer acelera la velocidad entre salto y salto hasta que se detiene. El hombre se ha trepado a la mesa y ambos se encuentran de espaldas. Ejercen presión uno sobre otro, la mujer toma cancha y lo saca de la mesa.

La mirada entre ellos dura poco y rápidamente van hacia nuevos lugares

Contemplación y liana

La mujer acostada boca arriba sobre la tabla de la mesa persigue apenas con la mirada al hombre bailando por el espacio, está somnolienta. El hombre ha decidido agarrar el aire e irse haciendo camino hasta el fondo de los hilos amarillos, trata de tocarlos, pero ellos le

repelen, pero el insiste hasta que se escabulle entre medio de ellos. La mujer se ha sentado sobre la mesa y empieza a sacar de su interior el mismo hilo amarillo que decora la otra parte del escenario.

Enredados

El hombre ha cruzado una vez más el espacio y ha llegado a la mesa con una extensión infinita del hilo amarillo y empieza a enredar la mesa por sus patas, sigue enredando y enredando el hilo hasta que empieza a enredarse él también. sus hilos se han estrechado con los de ella y van levantando una telaraña hacia arriba. Ahora ambos están enredados, en algún momento el ya no puede moverse porque se ha maniatado las manos y ella poco a poco va a disminuyendo la velocidad de su movimiento hasta que se detiene con su cuerpo encogido.

El final los dos han sido carnadas de sus propios espacios enmarañados hasta ya no poder moverse.

Secuencia de luces para “Lo que traigo conmigo”

Desglose:

1. Calle de Javi 1. intensidad 50%
2. Calle de Ale. intensidad 30%
3. Especial del músico 30%
4. Suben la intensidad de las luces
5. Ambiente Azul (Pie: Ale va al suelo)
6. Especial del círculo (intensidad progresiva: 30% - 50% 100%)
7. Ambiente agua
8. Ambiente ámbar + 2 frontales + especial músico
9. 2 frontales + especial músico (intensidad 60%)
10. 2 frontales + especial músico (intensidad 60%)
11. 3 especiales
12. Ambiente rosa + especial del centro + especial del músico
13. 3 especiales al 100%

Bitácora de trabajo de Alejandra Juárez – intérprete creadora

Link de drive: [Bitácora de trabajo Alejandra Juárez.pdf](#)

Bitácora de trabajo de Jennifer Asencio - Coreógrafa

Link de drive: [bitácora de trabajo Jennifer Asencio.pdf](#)

Link de drive: [bitácora de trabajo de Jennifer Asencio 2da parte.pdf](#)