



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Montaje coreográfico o proyecto Artístico

**El cuerpo en escena y los diversos afectos que el peso puede
provocar a su movimiento**

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Danza

Autor/a:

Adrián Alexander De La Cruz Pin

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Adrian Alexander De La Cruz Pin 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 (nombre de la carrera que cursa). 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 tribunal de defensa

Vanessa Pérez Valencia
Tutor del Proyecto artistico

Bertha Díaz
Miembro del tribunal de defensa

Luis Cajiao
Miembro del tribunal de defens

Índice

Objetivos

1. Introducción	9
2. Marco Referencial	11
• Referentes artísticos	17
• El peso en la escena	20
• ¿El cuerpo puede variar sus percepciones de eso?	21
3. Procedimientos	23
• La improvisación como detonante coreográfico	24
• Graficación de momentos	24
• Observación de pares	25
• Exploración de cuerpo vivo y moviente	26
• El video registro como herramienta de análisis.	27
4. Proceso de creación coreográfica	28
• mi cuerpo, mi peso	29
• ¿Qué cuerpos bailan?	30
• Una abstracción de lo clásico	31
• Creador, espectador e intérprete	33
5. Sucesión de escenas	35
• Pasos tranquilos	35
• Una reunión en soledad	35
• Lo etéreo en mi	36
6. Otros elementos para la escena	38
• Lo sonoro	38
• Vestuario	38
7. Conclusión	40
8. Bibliografía	42
9. Anexos	45

Agradecimientos

Expreso un sincero agradecimiento a mis padres por apoyarme en este proceso de formación. A mi tutora Vanessa Pérez, Mauricio Bombóm y Valeria García por creer y formar parte de este proyecto desde sus disciplinas.

Dedicatoria

*a quien en la caída ha encontrado
un camino hacia lo nuevo*

Resumen

La danza contemporánea permite explorar diferentes límites que buscan cuestionar las ideas preestablecidas sobre cómo se debe abordar el movimiento corporal. La danza explora el cuerpo mientras este se mueve a partir de varios conceptos que se describen en códigos técnicos, por ende sitúan la composición escénica dentro de la dramaturgia que se crea en el espacio. El espacio dentro de la escena es habitado por cuerpos que componen el estar escénico, los cuerpos en este espacio cumplen más de una función dado que le proporcionan profundidad y añaden atmósferas determinadas a la escena enfocada en el movimiento del cuerpo intérprete. El cuerpo en la escena no se encuentra limitado a uno que tenga capacidades autónomas para producir movimiento, por lo tanto el cuerpo en la escena es aquel que construye la escena desde su disposición espacial, ya sea a través del movimiento o la quietud. Los cuerpos en sus diferentes estados contienen fuerzas, una de ellas el peso. El peso tiene la capacidad de afectar a los cuerpos, puesto que mientras estos se mueven el peso condiciona las trayectorias y los trazos que se disponen en el espacio.

Palabra Clave: Cuerpo, Escena, Danza, Peso, Afecto

Abstract

Contemporary dance allows the exploration of different limits that seek to question pre-established ideas about how body movement should be approached. Dance explores the body as it moves based on various concepts that are described in technical codes, thus situating the scenic composition within the dramaturgy that is created in space. The space within the scene is inhabited by bodies that compose the scenic being, the bodies in this space fulfill more than one function since they provide depth and add certain atmospheres to the scene focused on the movement of the performing body. The body in the scene is not limited to one that has autonomous capacities to produce movement, therefore the body in the scene is the one that constructs the scene from its spatial disposition, either through movement or stillness. Bodies in their different states contain forces, one of which is weight. The weight has the capacity to affect the bodies, since while they move the weight conditions the trajectories and the traces that are arranged in space.

Keyword: Body, Scene, Dance, Weight, Affection

Objetivos

Objetivo general:

Establecer una relación entre las diversas formas de abordar el peso y suspensión en el cuerpo escénico a través de conceptos presentes en técnicas clásicas y contemporáneas dentro de un contexto escénico.

Objetivos específicos:

- Entender las diferencias y los puntos de encuentro presentes en el cuerpo atravesado por técnicas clásicas y contemporáneas de la danza en relación al manejo del peso.
- Explorar desde el movimiento distintas posibilidades del cuerpo a partir de enfocar el peso en diferentes puntos en el *cuerpo intérprete*.
- Llevar a escena al cuerpo afectado por las fuerzas presentes en el peso variando sus direcciones y trayectorias y entender como esta puede detonar en una dramaturgia del cuerpo en movimiento.

1. Introducción

La danza es el arte de lo efímero que puede ligarse a la expresividad a través de cuerpos en movimiento que diseñan, construyen, transforman y transgreden el espacio en conjunción con el tiempo dentro de la escena. La danza se ha desarrollado de distintas formas a lo largo de su historia dando origen a diversos tipos de danza, en las cuales el cuerpo (humano) en movimiento es y ha sido el medio principal para que se construyan los procesos de entrenamiento y posterior desarrollo de la obra artística.

El cuerpo para poder ser un medio artístico o de transmisión creativa para la danza debe ser capaz de atravesar procesos de transformación. El entrenamiento construye al cuerpo y le predispone para situaciones escénicas de diversos niveles de complejidad que llegarían a ser abordados a partir de la investigación coreográfica que se encuentra planteada por el creador.

Los cuerpos en danza, por lo general reconocen al cuerpo *bailarín* como cuerpo escénico, dentro de esta investigación se reconoce a los *otros* cuerpos habitantes del espacio como cuerpos *escénicos*, ambos tipos de cuerpo se instauran dentro del contexto danzario para escribir a través del movimiento. La escena introduce a los cuerpos a transformar y transgredir el espacio desde sus capacidades. Cada cuerpo presente en el *espacio* crea relaciones con una *arquitectura* que se mantiene cambiante a través del movimiento. Estas relaciones varían respecto a los niveles de disposición en el espacio o a partir de el diseño coreográfico.

Todos los cuerpos que se encuentra dentro de la escena contienen volumen espacial y a su vez cargan con su propio peso, esta fuerza de atracción hacia la tierra provocada por la gravedad modifica las cualidades motoras que este pueda tener, a lo largo de esta investigación se los reconocerá como *afectos motores*, puesto que es el

propio peso el que afecta las trayectorias y los cuerpos, ya sean autónomos o no, tienen que adaptarse a cómo se percibe el peso dentro del cuerpo, como un todo que se mueve.

La presente investigación indaga al cuerpo en relación a su peso mientras se puede mover, ya sea a partir de movimientos autónomos o devenidos de estímulos/impulsos por otros cuerpos. Las capacidades para el movimiento de el/los cuerpo/s tienen relación fundamental con dos puntos clave: la constitución propia del cuerpo y los procesos de aprendizaje/entrenamiento.

El cuerpo es travesado por diversas formas de información que complementan su desarrollo escénico, estos conocimientos pueden ser abordados de maneras específicas al momento de situarse en momentos creativos. El cuerpo (vivo) presente en esta investigación es testigo de su propia transformación a través de la transmisión de conocimiento técnico en materia danza clásica y contemporánea. Al mantener conocimiento-cuerpo se logra entender las interrogantes que viven dentro de las técnicas, por lo tanto los procesos creativos permiten abstraer esos conocimientos y experimentar con los mismos, dando paso creaciones artísticas que no pretendan replicar modelos tradicionales, sin embargo respondan a interrogantes propias del director-creador-coreográfico.

2. Marco referencial

El movimiento es el objeto principal para analizar o empezar un estudio de la danza, donde un cuerpo se transforma a través de trayectorias y trazos que se entrelazan alcanzando un nivel de organización devenido en coreografía. La coreografía (palabra) como su origen etimológico relata, es la unión de dos sustantivos provenientes del griego 'choros' (χορος) que significa baile, y 'grafia' que proviene de 'γραφη' (grafi) escritura. En la *escritura del baile* se encuentran involucrados otros elementos además del cuerpo, como: el tiempo, el espacio y el movimiento. Dentro del proceso de *escritura del baile* se establece un espacio de reflexión, investigación y exploración, donde el eje principal es la creación, esta a su vez comprende medios de transformación para las ideas, puesto que dejan de estar estrictamente situadas al orden de lo racional y empiezan a materializarse a través del cuerpo, llegando a su vez a la escena, este proceso puede describirse como momento creativo.

En la escena existen diversos factores que pueden llegar a afectar al cuerpo escénico, al cuerpo bailarín, al cuerpo intérprete y al cuerpo físico. Todos estos cuerpos se encuentran presentes en uno solo que recoge diferentes características y experiencias, donde se llegan a evidenciar diferentes momentos que le anteceden a su estar escénico. Esta permanencia y abordamiento del espacio se piensa y explora a partir de una capacidad de afectación que comprende una fuerza que es inherente a los cuerpos, ya sean escénicos, naturales o inanimados.

El *tiempo* y el *espacio* son *medios de tránsito*, en los cuales se compone una atmósfera creativa y danzaria, puesto que el cuerpo se mueve dentro de estos límites. Estos medios contienen y generan potentes afecciones al cuerpo, las que pueden hacerse evidentes dentro de la coreografía o mantenerse como material antecedente de la escena. Estas afectaciones o *afectos* llegan a presentarse de formas variadas, pueden ser

percibidas directamente como estímulos físicos y provocadores del movimiento, como sensaciones que devienen al tránsito espacial o como ideas que complementan el imaginario en el que posteriormente se crea el movimiento.

El movimiento es afectado por componentes que no necesariamente son del orden de lo tangible, un ejemplo claro es la fuerza de gravedad atrayendo a los cuerpos hacia el centro de la tierra, en efecto, la bailarina, coreógrafa y teórica de la danza Doris Humphrey investiga, tal como lo añade Mayan D, sobre diversos factores con relación al movimiento, uno de sus aportes más importantes es su entendimiento del cuerpo en dos puntos de equilibrio a través de líneas verticales u horizontales; estos puntos en el espacio están estrechamente relacionados a las afectaciones que provoca la gravedad en un cuerpo. Esto se relaciona con la inercia, así como la describe Isaac Newton: «Todo cuerpo preserva su estado de reposo o movimiento uniforme y rectilíneo a no ser que sea obligado a cambiar su estado por fuerzas impresas sobre él»¹

En materia de danza, esto se traduce a la verticalidad de numerosas posturas y pasajes técnicos dentro de un fraseo, mientras que la cualidad de horizontalidad está presente cuando se pierde el equilibrio y se produce una caída, ya sea controlada o espontánea.

Dentro de su trabajo de investigación, Doris Humphrey destaca estas cualidades y las nombra caída y recuperación (*Fall-Recovery*): estas dos partes de un mismo trayecto son afectos de la gravedad a un cuerpo, el ir en contra o a favor. Lo cual se traduce en usar las fuerzas propias del espacio y potenciar el movimiento-danza.

No existe una forma específica para componer o crear la escena, dentro de ella ocurren infinidad de situaciones o momentos que la complementan y llevan a cabo. El cuerpo en la escena no es solo el cuerpo que puede generar movimiento, tiene voz, o

¹ Palanco López, F.J.: *Evolución histórica de la relación fuerza-movimiento*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales,

autonomía para transformar la escena, basta con que el cuerpo habite la escena para crear una atmósfera y transforme.

Considerando lo antes expuesto, se entiende que el cuerpo escénico es aquel que se encuentra presente ya sea transitando o manteniendo un estado de quietud, y crea una atmósfera dentro del espacio escénico, sea este el teatro o de algún otro formato. Los objetos independientemente de su tamaño construyen una arquitectura para la escena, esta puede transformarse a lo largo de la obra o mantenerse siendo testigo de los afectos atravesados por el cuerpo bailarín. Existe una relación directa entre estos elementos, siendo la más contundente la disposición para concluir y presentar la escena.

La investigación principal en la que se desarrolla este proceso que posteriormente encuentra su punto climático en una composición coreográfica, tiene como eje fundamental la exploración física y sensorial donde el cuerpo presente en la escena se muestra vulnerable a afectaciones que son propias de su naturaleza y composición, se halla un punto clave que abre diversas ideas sobre el cuerpo y las varias relaciones que pueden presentarse al analizar el peso.

El elemento trascendental que atraviesa la construcción, desarrollo, aciertos y desaciertos presentes en la idea/cuerpo de este proceso de investigación coreográfico es el *peso* del cuerpo y cómo este puede devenir en fuerzas aleatorias que llegan a transformar el movimiento en sí mismo y en su trayectoria espacial. El peso se encuentra presente en cada instante de una práctica de movimiento, sea esta escénica o de alguna naturaleza ajena a las expresiones artísticas.

Para este proceso coreográfico se habla de afectos provocados por o devenidos de las relaciones peso - cuerpo – movimiento, en este caso se atribuye a esta palabra una condición polisémica comprendiendo *los afectos* como consecuencia de la *afectación*

provocada por el peso o se añade otra acepción válida que se encuentra relacionada a emociones expresadas como afectos.

Uno de los investigadores en materia de movimiento más importantes es Rudolf Von Laban, quien desarrolló un sistema de análisis de movimiento conocido por sus siglas en inglés LMA (Laban Movement Analysis), dentro de su LMA existen cuatro categorías:

- cuerpo
- esfuerzo
- forma
- espacio

El esfuerzo o dinámica del movimiento, como lo describe Laban, cuenta con sus propias raíces divisorias que llevan a analizar el movimiento en relaciones más específicas respecto al cuerpo. Uno de esos factores es el *peso*, el cual a su vez se encuentra bifurcado en dos polaridades antagónicas que complementan el dinamismo dentro y a través del movimiento. Las polaridades que complementan la idea de variación del peso son: *peso fuerte* y *peso suave*.²

Laban habla de «flujo de movimiento»³ para referirse a una cualidad del movimiento que mantiene su trayectoria constante y en continuidad de movimiento, puede llegar a relacionarse con el peso suave que se describe en el LMA. Tiene dos cualidades muy específicas: el flujo controlado, para abordar movimientos con con tensiones o el flujo libre que se encuentra en formas más relajadas.

² Ros, Agustí. «Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, [en línia], 2009, Núm. 35, p. 350-7,

³ Rudolf Von Laban. *El Dominio de movimiento*, editorial fundamentos, 1987

Agustí Ros piensa «El peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad»⁴, algo que a través de esta investigación se evidencia desde el ejercicio escénico. El peso por sí mismo dentro del cuerpo puede evidenciar signos al mantener a un flujo constante del movimiento o al contrario contraer los músculos da señales claras de que ocurre algo con el cuerpo. Estas señales o signos corporales son *afectos* del cuerpo provocados por el peso, estos pueden ser abordados desde la propia fisicalidad del intérprete o se incorporan características dramáticas devenidas de esos *afectos*.

Dentro de la danza las diversas formas de movimiento implementadas suelen ser codificadas en algunos casos, en el caso particular del ballet existe una relación muy interesante respecto al manejo del peso corporal al momento de entrar en movimiento danzado. Se presenta una dirección contraria a la movilidad corporal en conjunción con los efectos provocados por la gravedad. Al entender estas posibilidades y crear repertorios a partir de esta premisa, se establece «la consolidación de la bailarina como un ser etéreo e irreal»⁵ y que se ha perpetuado con el pasar de los años. Llegar a este cuerpo idealizado que responde a unos códigos de movimiento específicos, implica haber atravesado por estas formas de entrenamiento.

La cultura occidental de la que somos parte tiene varias vertientes, una de ellas la cosmovisión griega. Existe una deidad o musa dentro de su mitología llamada Terpsicore, un ser divino que estaba asociada a la danza. Esta atribución se da a partir del lugar que los griegos daban a la danza dentro de su cultura. El arte no solo tenía la cualidad de la belleza, sino significaba además alguna utilidad o servicio para el desarrollo de la sociedad. La danza estaba estrechamente relacionada con la comunicación hacia los

⁴ Ros, Agustí. «Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, [en línea], 2009, Núm. 35, p. 350-7,

⁵Ana Abad, *historia del ballet y de la danza moderna*, 2004, alianza editorial, Madrid (87)

dioses y específicamente con el dios Dionisio, dios de la fertilidad y el vino. El arte en Grecia tenía fines vinculados con la catarsis, los movimientos dancísticos acompañados de música y poesía servían de medio para lograr esa anhelada comunicación con sus dioses. A través de diferentes procesos históricos el arte de la danza fue perdiendo su apreciación brindada por los griegos, quienes fueron y son las principales influencias de nuestra sociedad actual.

Bajo el mandato de Luis XIV se inició la institucionalización de la danza gracias a la creación de la Academia Real De La Música, con vigencia en la actualidad bajo el nombre de Ópera de París. Este hito se debe a la gran apreciación que el monarca tuvo hacía el arte de la danza, quien además fuera bailarín.

Existen jerarquizaciones presentes en la danza, dando lugar a una separación entre danza popular y la danza de corte que posteriormente se conocería como danza académica. A partir de estos procesos de división se comprende la danza en relación a diferentes concepciones, estas implicaciones sociales añaden a la danza características elitistas, puesto que personas cercanas a la corte serían quienes pudieran aprender y desarrollar aptitudes propicias para este arte. En este momento de desarrollo, al ballet se le añaden elementos técnicos que buscan separar a las bailarinas de la tierra y otorgarles una cualidad etérea y suspendida, incorporando elevaciones de gran destreza y las tan reconocibles zapatillas de punta.

El desarrollo de técnicas específicas para el movimiento abarca una aproximación al cuerpo que puede ser entendida de distintas formas, puesto que las diversas metodologías contienen objetivos específicos y entienden al cuerpo de una forma muy física, donde el continuo flujo de la verticalidad y un riguroso sentido anti gravitatorio transforman los cuerpos para su desarrollo óptimo desde una perspectiva clásica de la danza.

El montaje coreográfico se basa en una investigación corporal a partir de los afectos provocados por el peso partiendo desde la respuesta que tienen los cuerpos escénicos a estos estímulos. Cuando un cuerpo se encuentra disponible para la escena, este ha atravesado por procesos previos que le constituyen dentro de ese marco específico de las artes.

Cómo es de conocimiento general para las personas cercanas a las artes escénicas, los espacios de entrenamiento y de ensayo son lugares donde se forja gran parte del producto artístico que es espectralado por su público. Estos espacios sin necesidad de ser de una determinada forma anteceden al estar escénico y son sumamente importantes para el desarrollo de la propuesta artística.

2.1 Referentes artísticos

La antesala de viaje de cuerpo y movimiento proviene de un proceso creativo personal, surgido en el marco de *VI Muestra de estudios coreográficos* que a su vez hace parte de *Las prácticas pre profesiones* que se cumplen dentro de la Universidad de las Artes. Esta pieza coreográfica de formato corto tuvo como nombre *Flotando Intranquilo*, presentada el 17 de diciembre de 2021, es un punto de partida para este proceso más completo, devino de la indagación sobre las diferentes maneras de cómo el peso transforma y afecta al cuerpo escénico . Evidenciando estas diversas implicaciones motoras se transmutó a movimientos específicos, los cuales tuvieron relación directa con formas y mecanismos propios de la danza clásica y de la danza contemporánea.

Observando el trabajo de Sidi Larbi a través del registro videográfico en su obra *Stoic*⁶, puedo encontrar una relación estrecha entre la interpretación no sólo física del cuerpo, si no de los estados propuestos que este atraviesa en la escena. Dicha relación

⁶ Sidi Larbi Cherkaoui, *Stoic*, s/l, 2018

explora ciertas cualidades por las que atraviesa el movimiento, en estos trazos realizados con el cuerpo contienen una cadencia dinámica que alude a momentos específicos del estado interpretativo, que se traducen a un entendimiento dramático como alegría o felicidad. El enfoque con el que observo la pieza es sobre la disposición del cuerpo en relación a su peso. Entendiendo el peso como un todo que se mueve con el cuerpo y que a su vez tiene la capacidad de moverlo. Esta misma fuerza puede ser dividida en función de los diferentes miembros del cuerpo y cómo estos pueden disociarse en función del peso que cada uno contiene, es decir, que el peso puede condicionar el trayecto del cuerpo. El cuerpo cae y usa su energía para volver a una posición vertical, en este momento específico la energía propia del cuerpo es usada para realizar una distribución óptima del peso y así poder encontrar una línea propicia para efectuar una necesidad coreográfica.

Sharon Fridman indaga sobre encontrar formas a través del trabajo de pareja (*partnering*) específicamente en su trabajo *Free Fall*⁷, donde coloca a seis bailarines en escen y mantiene una constante relación dinámica entre verticalidad y horizontalidad. Esas ideas van muy arraigadas a entregar el peso del cuerpo y fluir con la trayectoria que se va tranzando a través del movimiento. Las caídas controladas evidencian el trabajo corporal que se requiere para hacer uso de las posibilidades de movimiento antes mencionadas, el movimiento llevado a favor de las fuerzas gravitatorias que ejercen presión hacia el centro de la tierra o pretender ir en contra de su peso cayendo. Estos saltos, estas cargadas, estas búsquedas para salir del suelo evidencian este cuerpo con ganas de salir volando.

Pina Bausch ha aportado de gran manera al desarrollo de las artes escénicas a partir de su trabajo creativo estableciendo rupturas de varios límites encontrados entre lenguajes teatrales y lenguajes dancísticos. Se encuentra pertinente mencionar su trabajo,

⁷ Sharon Fridman, «Free Fall», registro videográfico de obra, video en la plataforma youtube, acceso el mayo de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=JuQmbgkMbbY&t=745s>

específicamente su puesta en escena para la obra *Café Müller*⁸. Existen dentro de la obra corporalidades que descubren distintas aproximaciones respecto al manejo del peso, esto dado a partir de características dramáticas que complementan la construcción de personaje presto para la narrativa de la obra. En su haber Café Müller presenta varios intérpretes con características específicas para abordar el movimiento, cada uno se mueve a partir de cadencias que buscan generar una atmósfera dramática desde el cuerpo en movimiento. Se encuentran personajes que se mueven en temporalidades diversas, dentro de su contexto narrativo y compartiendo el espacio de forma que varía la percepción temporal y escénica del espectador. Existen diferencias de movimiento en relación al peso, el peso es parte de lo dramaturgico, el peso establece un nexo entre los movimientos físicos y las ideas narrativas.

Un referente artístico local es Cristina Baquerizo y su obra *Temporada de mosquitos*, estrenada en el espacio Muegano Teatro de la ciudad de Guayaquil el 16 de Junio del presente año. Esta obra contiene varios elementos interesantes que se pueden apreciar, entre ellos una cautivadora forma de abordar el sonido como parte de la obra, la musicalidad creó atmósferas dramáticas en las que se desplazaban los intérpretes. La relación que encuentro con este trabajo de investigación se debe a la capacidad del sonido para crear situaciones cercanas a cualidades físicas. El sonido y la levedad del movimiento establecen una narrativa que se interpreta como flotabilidad, cuestión que al entrelazarse y unificarse en la escena resulta altamente preciso para la continuidad dramática.

⁸ Pina Bausch, «Café Müller», registro videográfico de obra, video en la plataforma Ubu Web, acceso el mayo de 2022, https://ubu.com/dance/bausch_muller.html

2.1 El peso en la escena

2.2.1 Peso y espacio

Dentro de la escena existen variedades de componentes que se entrelazan para así devenir al *estar* escénico. Es imposible pensar la escena sin espacio, entendiendo que el espacio donde habita el quehacer escénico no sólo comprende al lugar teatral específico, ya este sea convencional o de otra índole, sino a la atmósfera que se crea para con los cuerpos intérpretes ya sean bailarines o actores, y con los cuerpos no vivos que complementan la escena o la obra.

Durante esta investigación corpóreo-escénica se ha empleado habitar el espacio escénico, en momentos previos la sala de ensayos, posteriormente la escena cómo tal, el teatro. El hecho de apropiarse del espacio y construirlo, es también definirlo, en cuanto a la exploración danzaria lo requiera. «El espacio nunca viene dado: influimos en él a cada instante, del mismo modo que él influye en nosotros»⁹. El espacio *escénico* va más allá del lugar específico que permite el tránsito de otros cuerpos que construyen atmósferas a través del movimiento propio o de otros.

Existe una relación suficientemente estrecha entre el/los cuerpo/s que transita/n de forma deliberada por un lugar específico, hay una retroalimentación instantánea que altera al cuerpo, lo dirige de un punto *a* a un punto *b*. En vista que el espacio es este medio que permite los trazos que realiza el cuerpos mientras se mueve.

Explorar con el cuerpo en un espacio determinado es abrir una puerta de inmensas posibilidades, donde el movimiento se crea en relación a lo que permite el espacio. El espacio no solo contiene al cuerpo, sino que es ese lugar donde se evidencian las interrogantes que el propio cuerpo contiene, se resuelven dudas y se crean preguntas para el desarrollo de posteriores investigaciones.

⁹ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, trad. por Antonio Fernández Lara (España : Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 166

Para este proceso creativo el punto de partida es definido a partir de un común denominador dentro de los cuerpos. El peso está presente en cada cuerpo que ocupa un lugar en el espacio. El peso es un componente que denota las capacidades de un cuerpo en su relación con el movimiento, por lo tanto es este elemento el que indica los la cantidad de desplazamiento que se puede generar.

La variación del peso en los cuerpos se puede percibir de diversas formas: el cuerpo como un todo o desde cada una de sus partes.

...La importancia del peso es uno de los grandes descubrimientos de la danza contemporánea: no solo el peso como factor de movimiento, según una visión que seguiría siendo planamente biomecánica, sino el peso como elemento poético primordial...¹⁰

El cuerpo vivo puede tomar su peso propio y abordarlo a partir de su musculatura y entendiendo las variaciones móviles que puede significar. Dado que las variantes de cómo se aborda el peso han sido expuestas anteriormente por Laban. *Suave* o *fuerte* el cuerpo decide cómo moverse y cómo afectarse por el peso.

La toma de decisiones sobre cómo se pretende mostrar al cuerpo en relación al peso y cómo sus cualidades sean ligeras o fuertes, permiten entender o crear una poética dramática que es propia de cuerpo. Se hace presente en la escena al cuerpo afectado que a su vez entiende su peso y hacia dónde le puede dirigir.

2.2.2. ¿El cuerpo puede variar sus percepciones de peso?

Para generar una respuesta a esta interrogante, en primer lugar se debe encontrar qué elementos o situaciones puede llegar a percibir el cuerpo. Para Le Bretón «Percibir

¹⁰ Poética de la danza contemporánea, Louppe, 93

es moverse»¹¹ por lo tanto, se entiende que en este caso particular el hecho de percibir algún estímulo que provoque un «impulso de movimiento»¹² se traduce como una percepción para el cuerpo que se mueve, que a su vez entiende el movimiento cómo un sentido autónomo del cuerpo.

Si percibir en el cuerpo guarda una relación directa con el movimiento, para esta investigación específica las percepciones pueden ser variadas a partir del estado al que se introduce el bailarín. El cuerpo del bailarín contiene diversos conocimientos y técnicas que le hacen acreedor de posibilidades, sean anatómicas y físicas que le permiten encontrar un dominio de su cuerpo y de cada una de sus partes.

.Es una realidad mecánica que el peso del cuerpo, o de cualquiera de sus partes, puede levantarse y ser transportado en cierta dirección del espacio, y que este proceso consume cierta cantidad de tiempo, dependiendo del promedio de velocidad¹³

Esta idea que escribe Laban es fundamental para abordar este trabajo escénico, puesto que el cuerpo expuesto explora esta capacidad de levantarse desde un estado de reposo activo. Sintiendo cada parte del cuerpo se mantiene una conexión con los pesos individuales de cada miembro. Se parte separando momentos coreográficos donde se divide el cuerpo a partir de los pesos que este contiene, a su vez esta acción crea un motor de movimiento iniciando desde las partes del cuerpo. También se condensan las partes para comprender el cuerpo y peso desde una totalidad móvil.

¹¹ David Le Breton «Cuerpo Sensible», Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010: 38

¹² Rudolf Von Laban, El dominio del movimiento, editorial fundamentos, 1987, 87

¹³ Rudolf Von Laban “El dominio del movimiento”, editorial fundamentos, 1987, 41

3. Procedimientos

Los procedimientos son medios que dan cuenta y por el que se detalla el o los procesos para llegar a un fin específico dentro de la investigación, está sea de corte académico o artístico. En este caso particular se pretende llegar a la escenificación de un proceso exhaustivo de indagación y exploración corporal sobre diversos apartados que competen al cuerpo y a la escena en materia dancística.

A través de varios aspectos o momentos dentro del marco investigativo se llegó a comprender al cuerpo en relación a su peso como materia/energía intrínseca que le mueve o como materia/energía presente en el espacio que habita la danza escénica.

Para establecer una forma de creación en danza próxima a los aprendizajes brindados por la carrera de danza de la universidad de las Artes del Ecuador, se encontró como una metodología esencial la improvisación basándose en premisas y pautas que trasladen al cuerpo hacia el movimiento honesto que se pretende escenificar.

Correa y Piñeiros reflexionan que:

...El lenguaje de la improvisación en escena es un lenguaje que actúa desde la fluidez, la movilidad y la ruptura de códigos, se relaciona y reacciona dentro de una acción.¹⁴

Dentro de este proceso de investigación se empleó la improvisación desde esa ruptura de códigos, es decir que las premisas de investigación corporal van fuera de normas estéticas de una técnica o metodología específica, se busca encontrar ese cuerpo afectado por las relaciones que se encuentran desde su peso corporal y el peso de otros cuerpos presentes en la escena.

¹⁴ Marcela Correa/Gabriela Piñeiros, *Improvisación e interacción en tiempo escénico*, Radar, Quito, 2019

3.1 La improvisación como detonador coreográfico

Lo efímero de la danza alcanza un punto climático muy preciso en el terreno de la improvisación, cuando se crea el movimiento sin una sucesión preestablecida existe de manera momentánea una cualidad corporal que es irrepetible. El hecho de improvisar en danza fijando premisas para abordar una idea-cuerpo específica no aleja las cualidades irrepetibles, por lo tanto entender el movimiento desde esta forma incrementa la variabilidad de los trazos realizados con el cuerpo.

La improvisación puede devenir en coreografía a partir de la contundencia que se tome para crear los movimientos. Se crea un proceso que tiene diferentes instancias que se superan para llegar a un objetivo, en este caso *la coreografía*.

A continuación los pasos desarrollados dentro de esta investigación para abordar la improvisación como medio compositivo:

- plantear las premisas
- improvisación dentro de los límites determinados
- análisis del cuerpo y el movimiento
- repetir la improvisación
- encontrar momentos afines a la investigación
- fijar los momentos en partituras de movimiento

3.2 Graficación de momentos

Llevar una cuenta de gráficos desprendidos de la escena fue una exploración primordial dentro de este proceso específico, puesto que plantearlo y analizarlo otorga otro conocimiento que enriquece la travesía de la creación en danza y a su vez va trazando una ruta coreográfica donde el trazo se corporiza en la escena.

Estos gráficos ya sean dibujos, esbozos, trayectorias o imágenes abstractas, etc, otorgaron una idea clara sobre el manejo espacial y como el cuerpo va a transitar a través de su danza en ese espacio concreto. Permitieron tener una claridad pre-escénica que pudo llegar a materializarse, en caso de no ser lo suficientemente concreta, puede devenir en otro estudio de las escenas.

Los gráficos llegaron a producirse en momentos variados, no respondieron a un instante específico dentro de la creación artística. Se presentaron antes, durante y después de explorar con el cuerpo.

Estas son respuestas a preguntas que no se han planteado desde un principio pero cuando se presentan dirigen el pensamiento escena a otro lugar que aguarda pasivo a ser abordado y explorado con detenimiento.

3.3 Observación de pares

Dentro del proceso metodológico encontraremos el apartado de la *observación de pares*, esta se produjo en diferentes lugares dentro de la escena y exteriores a ella, puesto que existen infinitudes de formas de abordar el peso dentro de un contexto cotidiano. Cada persona en su tránsito habitual tiene una cadencia específica que es auténtica y se presenta de manera natural y se evidencia en la cualidad con la que se abordan los pasos en la calle de una forma desinteresada y sin pretensiones, solo buscando avanzar y llegar a su destino.

La observación puede presentarse en lugares predispuestos a la escena tales como el salón de clases y entrenamiento, ya es un momento y lugar donde la danza vive libremente en cada cuerpo presente, las formas en las que se convive ya contienen cargas diversas que denotan calidades del movimiento genuinas, que se potencian a través del entendimiento y apropiación de las técnicas. Los cuerpos que bailan entienden las

nociones de peso y espacio, porque se mantienen en constante entrenamiento para la escena.

Se observó referentes del arte danzario tanto de forma presencial como a través de registros audiovisuales. Durante la observación más detallada se buscó enfocar directamente en el cuerpo que vive en la escena y las transiciones por las que puede llegar a pasar, ya sean cambios dinámicos o de trayectoria espacial. La mirada se mantuvo atenta para buscar entender cómo estos cuerpos entrenados y pertenecientes a la danza usan los diferentes pesos de sus miembros y eso les llega a afectar de alguna manera.

3.4 Exploración de cuerpo vivo y moviente

A través de diversas consignas que lleven al cuerpo a moverse desde un estado de quietud se pretendió encontrar momentos, sensaciones y hallazgos corporales que dirijan la investigación hacia un lugar predispuesto a la creación en danza. Los impulsos que pueden surgir tuvieron un foco bastante preciso respecto a las búsquedas que se requirieron escenificar. El cuerpo bailarín responde a varios estímulos que le llevan a crear una atmósfera por la que transita, cae, colapsa, se mueve, rueda, se recupera, vuelve a caer, intenta volar... no lo consigue. ¿Qué se lo impide?

La forma que toma el cuerpo, tratando de suprimir el peso que contiene, asemeja a la cualidad de volar, pero cómo entiende un cuerpo al cuál se le ha negado esta capacidad, el hecho de volar. Esta deviene de la interpretación que se le da, buscando apoyar el cuerpo de varias maneras en relación al suelo, que le mantiene pegado a este. La gravedad lo impide, al ser una limitación física, sin embargo el movimiento adopta una cualidad que se llega a percibir ligera.

Se presentan diferentes imágenes en el cuerpo que toman forma a partir de como encuentran dispuestas en el espacio, las cuales no han sido planteadas desde una narrativa

tradicional desde un principio, sin embargo, la interpretación del espectador puede generar diferentes lecturas.

3.5 El video registro como herramienta de análisis

Los registros fueron una gran parte del proceso, es ahí donde se evidenció el avance o estancamiento de alguna parte de este. Sirvieron como una retroalimentación personal de lo que sucede en la escena y ayudó a establecer límites en la posterior exploración desde el cuerpo. La grabación de video responde a otro lenguaje artístico, sin embargo se conjuga a través del registro duradero de las imágenes en movimiento que en este caso particular tienen un objetivo puntual, dialogar con el generadas en la investigación corporal.

Durante la revisión del material de registro surgieron varios cuestionamientos de mi cuerpo como persona espectante hacia mi cuerpo espectralado, que es el que se mueve en el registro. El hecho de mantener un contacto conmigo mismo y cómo me relaciono en la creación coreográfica en una pieza de la que soy autor e intérprete, me hace pensar en los límites de en qué momento me encuentro componiendo y en qué momento soy el intérprete.

4. Proceso de creación coreográfica

A través de la interrogante: ¿Cuáles son los *afectos* del peso en el cuerpo escénico? se cuestiona al cuerpo en sus múltiples capacidades de movimiento y de encontrar trayectorias y definirlas en la coreografía.

El poder encontrar ese momento de afectación que se requiere para que esta investigación tome cuerpo en la escena, hace que se piensen los cuerpos a partir de sus capacidades móviles, el partir de esa idea se plantean las trayectorias que serán trazadas por los cuerpos/elementos escénicos presentes en la atmósfera creativa. Nacen las dudas y estas conducen al cuerpo a querer encontrarse y buscar otros elementos (sean tangibles o no) para agarrarse y descubrir uno o varios puntos específicos para dirigir el viaje de la creación, se entiende que transita por varios estados del cuerpo que van más allá del montaje coreográfico en el salón de ensayo.

La escena inicial da pie a que se presenten los primeros cuestionamientos entre peso *frágil* y peso *fuerte* de la mano de una silla de madera. Durante esta interacción de dos cuerpos en la escena, un cuerpo motor y un cuerpo móvil, un cuerpo emisor y un cuerpo receptor, esta relación entre cuerpos de diferentes características hace que la comunicación sea exclusivamente corporal. Al establecer este contacto se genera un constante flujo de información para ambos, el cuerpo *bailarín* (del orden de lo racional) comprende esta información y es llevada a su propio cuerpo *afectado* por este proceso. Por lo tanto «La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos»¹⁵

Cada uno tiene su peso específico que les planta en el suelo. La primera relación que se encuentra es dada a partir del tacto de la mano a la madera. Dos texturas, dos materialidades y una misma escena. Al momento de trasladar (se) en el espacio hay

¹⁵ Ana Alvarado, Teatro de objetos, manual dramaturgico , (InTeatro, 2015) , 8

fuerzas de atracción que mueven a ambos. En este caso particular ambas fuerzas son brindadas por el mismo cuerpo. Este cuerpo bailarín se mueve a sí mismo y mueve a el otro cuerpo que le acompaña. ¿Los cuerpos inertes pueden hacer danza? Al momento del bailarín mover el *otro* cuerpo escénico, hace que ambos sean parte del mismo contexto, al ambos encontrarse en tiempo-espacio en danza, comparten diversos elementos para situarse en el estar escénico.

4.1 Apartados que permiten entender el proceso coreográfico

4.1.1 Mi cuerpo, mi peso

Plantar el cuerpo en el salón de clases, transformado en este momento específico en un laboratorio de creación, implica entrar a un estado corporal abierto a las posibilidades que necesite para moverse y encontrar los *afectos* que se pretenden evidenciar.

Estoy solo en este lugar, mi compañero es mi cuerpo y los estratos a los que se refiere Leyton Ponce «el visible, el no visible y el espacio entre ambos»¹⁶. Estos estratos comprenden al cuerpo y son parte de él. Son lugares existentes generadores de impulsos motores que entienden al cuerpo como una estructura dúctil que se mueve en el espacio a través del tiempo.

Plantear la exploración de cuerpo vivo a partir de esta clasificación amplia la capacidad sensitiva de los que sucede dentro del cuerpo y cómo se puede relacionar con lo exterior.

Mi cuerpo tiene su propio peso, que es el que moviliza todos los días dentro de contextos cotidianos o contextos dancísticos. El cuerpo establece un reconocimiento con ese peso que encuentra familiar, no obstante las percepciones de este peso corporal

¹⁶ Leyton Ponce. Hacia una dramaturgia del movimiento . Colección canigula. Instituto investigaría de danza

pueden variar a partir de el estado en que se encuentra el cuerpo. Si un cuerpo se encuentra estresado debido a un nivel exhaustivo de trabajo corporal, su condición cambia y percibe su peso aumentado debido al cansancio.

4.1.2 ¿Que cuerpos bailan?

El objeto de estudio más representativo de esta investigación es el cuerpo en la escena, a partir de sus capacidades de moverse y cómo el peso afecta sus trayectorias o impulsos deviniendo en *afectos* que son cuerpo-peso-movimiento. No se encuentra solamente un cuerpo a través de las indagaciones, son varios los cuerpos que se toman en cuenta, sin importar sus pesos, composiciones o capacidades de movimiento.

El cuerpo humano (mío) se mueve a partir de las consignas de improvisación dadas durante el proceso, estas consignas permiten encontrar(se) entre los límites del espacio y sus formas de abordar el movimiento en relación a cada impulso provocado por las pautas móviles.

Los cuerpos se mueven, ya sea de manera autónoma o gracias a la ayuda de impulsos provocados por cuerpos externos. El movimiento no es propio de un tipo de cuerpo, el movimiento se encuentra vivo en la naturaleza a través de diversas formas.

Loupe describe que «el peso no solo es desplazado: a su vez desplaza, construye, simboliza a partir de su propia sensación»¹⁷ Cada cuerpo contiene energía y a su vez carga con un peso, que puede variar a partir de la misma constitución de este cuerpo. Así mismo, estos cuerpos se mueven, ya sea a partir de sus motivaciones, ideas, ilusiones o ganas. Si el cuerpo es inerte, no es indiferente al peso que carga consigo. Por lo general se entiende que los cuerpos que se mueven están vivos, no obstante los cuerpos no vivos pueden mover a partir de impulsos externos. Los cuerpos no vivos carecen de la autonomía para

¹⁷ Loupe, *Poética de la danza contemporánea*, 92.

generar impulsos de movimiento de manera deliberada, estos se mueven a partir de autonomías externas, ya sean de cuerpos vivos, impulso provenientes de la naturaleza o cuerpos inertes que conducen energía (máquina eléctricas).

Existe variabilidad de estados en la percepción de diversos cuerpos en reposo, pues llegan a transformarse con el tiempo y hay factores clave para que esto suceda.

Lizárraga añade que «a través del espacio que podemos establecer una relación entre danza y arquitectura»¹⁸ esta reflexión me lleva a cuestionar sobre hasta qué punto los cuerpos escénicos pueden crear una arquitectura del espacio.

Dentro de esta investigación coreográfica conviven cinco cuerpos a través de la escena, solo uno de ellos es totalmente autónomo para generar sus movimientos, sin embargo es afectado por los otros cuatro que se encuentran distribuidos en el espacio transformando el espacio escénico.

Loupe escribe que «el cuerpo en danza no se limita a una arquitectura determinada»¹⁹ dentro del contexto escénico el cuerpo *bailarin* crea arquitectura en el espacio, sin embargo estas se transforman con el espacio a través del movimiento, los cuerpos no vivos que habitan el espacio crean arquitectura en relación a las formas

4.1.3 Una abstracción de lo clásico

Uno de las principales motivaciones y objetivos que se presentaron al iniciar las exploraciones estaba estrechamente relacionada con los procesos que ha atravesado el cuerpo bailarín y las técnicas corporales y de danza que conviven dentro y construyen este cuerpo. A partir de esa idea se pensó que la exposición coreográfica de los lenguajes contemporáneos y clásicos sería pertinente, sin embargo a partir de las diversas exploraciones se encontró que la forma de establecer esa conexión de una manera más

¹⁸ Lizárraga, Iraitz. «El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban»

¹⁹ Loupe, *Poética de la danza contemporánea*, 67

óptima debía ser a partir de la abstracción de los conocimientos corporales brindados por las técnicas y/o sus metodologías. No se encontró necesario presentar pasos y códigos establecidos de la danza clásica y crear una partitura con esa información, si no que lo orgánico que se presentó a través del proceso fue encontrar esas cualidades presentes en el cuerpo bailarín. que buscan alargar y alejarlo de la tierra, sea una de las premisas principales para empezar el desarrollo de la partitura.

¿Que entiende mi cuerpo por clásico? es una interrogante bastante contundente, la primera idea que se presenta de forma casi instantánea es: la verticalidad característica del los cuerpos en las coreografías clásicas. Esta forma de movimiento tan alejada del «movimiento auténtico»²⁰

Mi cuerpo expuesto en escena no responde a una técnica específica, puesto que el trabajo de las exploraciones e indagaciones va más allá de la representación de conocimientos adquiridos. Se trata de evidenciar situaciones y momentos sentidos por el cuerpo, encontrar en esos capacidades la honestidad del propio ser escénico.

Mary Wigman añade en su reflexiones sobre la danza «cuando a la técnica se la venera por sí misma, el arte deja de existir»²¹

Este proceso no pretende enaltecer a un individuo a través del virtuosismo técnico, esa motivación se encuentra bastante alejada de la idea que atraviesa investigación creación. El encontrar en el virtuosismo un lenguaje que potencia la afectación corporal en relación al peso del cuerpo no resulta fructífero para la investigación en este cuerpo específico.

²⁰ Anotaciones de clase, Esteban Donoso, 2019. Metodología devenida de la Danza Movimiento Terapia.

²¹ Mary Wigman, El lenguaje de la danza, pág 22

4.1.4. Creador, espectador e intérprete.

Para encontrar el momento creativo existen procesos de los que se debe tener una comprensión oportuna y así aprovechar los estímulos externos que llevan la idea al cuerpo en danza.

Atravesar este proceso significa que dentro de la experiencia en este caso particular no se puede establecer un límite sobre el rol que se encuentra desempeñando.

El creador se encuentra en mí, dado que la investigación es direccionada a partir de mis intereses como artista, soy el intérprete que da cuerpo a esas ideas, mi cuerpo es expuesto en la escena, es atravesado, es transformado y da cabida a nuevas realidades.

A través de herramientas digitales y de registro me transformo en espectador, un espectador de su propia creación. Es interesante pensar este punto, a partir del momento en que visualizo el video registro, me alejo de la idea de intérprete. Cada momento genera una variabilidad en el rol que debo tomar, en tanto a decisiones que crea oportunas o las interpretaciones y afecciones que la observación remita a mi mente y cuerpo.

El coreógrafo es el creador del diseño y los signos originales que conforman la danza; el danzarín o los danzarines son los mediadores, los que dan vida a la creación coreográfica. Y en última instancia, el contemplador sería el intérprete, es decir, el que interpreta interiormente las imágenes, el que da finalmente un sentido, el sentido que él preserva en su memoria, plural y abierto²²

El arte danzario establece un diálogo directo a través de canales perceptivos con el espectador, Sonia Sanoja prefiere nombrar a este integrante del convivio escénico como *contemplador*, este ser que es afectado por la danza desde su zona contemplativa en el espacio.

²² Sonia Sanoja, *Akademls*, vol. 21, n.os 1 y 2, 2019

Así mismo Sanoja plantea que «La danza se manifiesta ante los ojos del espectador, pero es en la interioridad del artista donde la danza comienza»²³ Por lo tanto, la danza en relación a los cuerpos espectadores ocurre desde esta conexión propia con el cuerpo bailarín. La danza ocurre a través de observada y afectar al espectador de alguna manera posible, sin embargo el idea plantea que la danza vive y es creada a partir del intérprete y cómo este relaciona con el movimiento.

²³ Sonia Sanoja, Akademos, vol. 21, n.os 1 y 2, 2019

5. Sucesión de escenas

5.1 . Pasos tranquilos

Explorando el cuerpo a partir de las trayectorias lineales que se pueden definir en una caminata cotidiana, se buscó complejizar la disposición de los pasos combinando la *abstracción de lo clásico* antes mencionada. En esta escena se mueve a partir de la alineación de varios puntos presentes en el cuerpo *bailarín*, que remite la verticalidad corporal pretendiendo negar la atracción de la energía hacia la tierra, provocando en este cuerpo una cualidad leve en su trazo de movimiento espacial.

El trabajo corporal durante esta escena estuvo muy relacionado con la visualización de líneas que atraviesan el cuerpo, estas líneas pueden tener direcciones variadas, en el ejercicio particular hay tres direcciones al mismo tiempo. Existe la verticalidad evidente de la cuerpo propia de la metodologías clásicas de la danza. Mientras se va tranzando la trayectoria en el espacio, el cuerpo va descendiendo lentamente. Este cambio progresivo de nivel no pretende afectar el tránsito espacial del cuerpo, sin embargo se busca entender cómo estas líneas pueden converger en el cuerpo mientras este se mueve.

5.2 Una reunión en soledad

La investigación es bastante clara respecto a lo que se plantea explorar con el cuerpo, los afectos del peso, esta escena podría ser la que más variaciones de peso contiene, ya que los cinco cuerpos están dispuestos de una manera frontal al público.

Este momento dentro de la obra está estrechamente atravesado por el abandono de cuerpo y con ello una calidad pesada, esta calidad pesada trae una cadencia específica al movimiento. Se explora desde las extremidades con pequeños movimientos que se describen como cotidianos que se transforman hasta llegar a incorporar la fuerza del

cuerpo como elemento motor. El peso del cuerpo en la dirección lineal hacia el suelo añade una característica dramática, que se entrevé como sueño.

La disposición espacial es lineal, dos sillas, dos cubos de madera y un cuerpo humano, cinco cuerpos en escena. En esta pequeña fila de cuerpos el cuerpo *bailarín* es el hilo conductor se lo que sucede dentro de la escena, se mueve por cada uno de *otros* cuerpos, los pisa, los salta, los mueve, se sienta encima, los levanta. Toda esta variación física se da entre este diálogo de cuerpos, el que mueve y el movido, sin embargo cada uno de los cuerpos tiene la capacidad de afectar al otro, tanto es su movimiento como en su trayectoria espacial.

Una idea que atravesó esta escena y tiene mucha relación con el nombre de la misma, se dio desde la observación del espacio ocupado por los cuerpos, todos y cada uno de ellos. El único que se encuentra dentro del orden de lo racional es el cuerpo *bailarín*, que baila solo, sin embargo, es acompañado por otros cuerpos que no están moviéndose de forma autónoma. Esta escena pensada desde la racionalidad muestra a un cuerpo en soledad, no obstante el proceso devino en pensarlo como una reunión, un acompañamiento, un diálogo entre cuerpos que ocupan un lugar en el espacio escénico, pero no son iguales. Cada uno complementa y construye la coreografía a partir del habitar el espacio, tanto desde cuerpo pesado, como en su capacidad de crear atmósferas dramaturgicas.

5.3 Lo etéreo en mi

Indagando el trabajo corporal buscando alejar ideas fijas de códigos dancísticos, se estableció una premisa concisa respecto a cómo se abordaría el cuerpo y el peso en esta escena. Un sentido etéreo se apodera del cuerpo, el movimiento cambia su sentido, las líneas dejan de ser límites del cuerpo, se presentan curvas interminables que envuelven

todo el ser *baile* llevándolo por varias direcciones. No encuentro una forma específica de movimiento para esta escena, es una constante búsqueda de momentos etéreos que han pasado por mi cuerpo y este les trae a la escena resignificándolos para crear una atmósfera y darles un sentido nuevo. El espacio se transforma, el cuerpo está dispuesto en una estructura alusiva a un podio. Los movimientos son ondulantes, directos y variables. Todo el cuerpo se mueve a través de curvas que oscilan entre lo sensual y lo sensorial.

El peso se sostiene en esta estructura, cambia las fuerzas y divaga entre lo:

- Leve
- Sostenido
- Directo
- Suave

No pretende ser una escultura manierista en su estado móvil, sin embargo existen relaciones que no pueden omitirse, las curvas crean esta relación. La energía del cuerpo se dirige hacia arriba a través de espirales dibujadas con el cuerpo, los límites propios del cuerpo se buscan abrir a este viaje de levedad.

6. Otros elementos para la escena

6.1. Lo sonoro

El sonido ha sido un hermano artístico de la danza bastante fuerte, en ocasiones se ha visto dentro de la historia que ha subordinado a la danza siendo fiel seguidora de métricas que presentan a los cuerpos de una forma específica y dirige las trayectorias coreográficas.

Lo sonoro dentro de esta investigación coreográfica se ha planteado a partir de lo sucedido en el proceso de creación, en la prueba y error del trabajo corporal.

Una pregunta interesante surgida dentro la investigación es: *¿el sonido tiene peso?* Esta idea del sonido pesado sugiere un sonido abrazador dentro del espacio, que llene el espacio transitado. El sonido viaja a través de ondas por el espacio, por lo tanto esta idea complejizaría la investigación trasladandola hacia el orden de las artes sonoras.

La sonoridad está dada a partir de dos ejes: sonidos musicales deconstruyendo la idea de lo clásico y transformándose a través de la experimentación y una pregunta *¿puede el peso en movimiento generar sonido?*

Dentro de la exploración y la manipulación que se tiene con los elementos estos generan sonidos fuertes y con esos sonidos se busca trabajar, a partir de cómo los elementos son movidos y a su vez las caídas de estos generan sonidos estruendosos, por lo tanto se pretende que los sonidos no circulen de manera deliberada si no que se presenten de manera controlada siguiendo con la idea coreográfica.

6.2. Vestuario

Dentro de la escena contemporánea de la danza el vestuario se aleja en gran parte de la ostentación presente en la danza clásica, la vestimenta busca acompañar al cuerpo y permitirle un tránsito libre por sus trayectorias móviles y espaciales.

El vestuario escogido para acompañar a este cuerpo *vivo* ha devenido de conversaciones y análisis de las interrogantes que atraviesan esta investigación-cuerpo. La diseñadora a cargo de la realización de esta indumentaria para la escena ha dado varias ideas respecto a la construcción del vestuario.

La idea prima para el diseño de vestuario ha sido la flotabilidad y las cualidades ondulatorias pueda tener la tela al moverse junto con el cuerpo. Las telas tiene variedades de texturas, se pretende encontrar la flotabilidad de la ropa mientras el cuerpo se encuentra atravesando la partitura espacial y de movimiento.

El signo se hace presente a través del vestuario, es otro medio expresivo que complementa lo que se traza con el cuerpo. La calidad de la tela puede dejar entrever esos cuestionamientos, es otro material que afecta al movimiento y al encontrarse directamente conectado al cuerpo puede potenciar o invisibilizar los caminos atravesados.

El tipo de tela escogido contiene una textura y un peso que se siente en el cuerpo, no llega a condicionar el movimiento de gran manera, sin embargo se puede percibir mientras el cuerpo baila.

Se entiende al vestuario como otro cuerpo que acompaña al cuerpo *intérprete*, un cuerpo que se mueve a partir de los movimientos automatizados por el *cuerpo motor*, estos cuerpos pueden sentirse como uno solo, se vuelve a hacer evidente la relación de cuerpos: cuerpos que contienen otros cuerpos, que mueven y se mueven a partir de otros, que pueden ser ajenos en composición (material de construcción), sin embargo la escena les hace ser y vivir dentro de un mismo contexto.

El vestuario es otro medio tangible dentro de la escena, en esta obra el vestuario se ha confeccionado en color blanco con detalles en los bordes resultado a quemaduras controladas en la tela. Esta decisión parte de dos ideas, la primera entendiendo que la quemadura del material genera cenizas y estas cambian la composición del material haciendo que exista una característica volátil en esta sección de la prenda. No se puede negar que el vestuario genera dentro de la escena lecturas o inquietudes, el diseño tiene un enfoque estético y funcional respecto a las indicaciones que ha requerido la investigación previo al *estar escénico*.

7. Conclusiones

Este proyecto de investigación creación establece y cuestiona al cuerpo en la escena, entendiéndolo que el *cuerpo escénico* no solo comprende al *cuerpo intérprete*, si no también a otros, que a su vez componen la escena mientras comparten el espacio. Durante esta dinámica de cuerpos se crean atmósferas que pueden contener cargas dramáticas o ser decisiones estéticas desde la visión del creador.

El cuerpo humano/intérprete se encuentra atravesado y transformado por cuerpos que le contienen y que este puede llegar a contener. El proceso de mantener relaciones directas con otros cuerpos que tienen su propio peso y ocupan un lugar en el espacio, pretende reivindicar el aporte para la creación artística que estos brindan. El hecho de exponer varios cuerpos componiendo una sucesión de momentos y movimientos trae consigo dramaturgias del espacio que varían interpretaciones desde el ojo espectador. No solo se mueve el cuerpo humano, capaz de mover a los otros. Los cuerpos inertes son movidos por el cuerpo bailarín, sin embargo a la vez que son movidos, estos afectan el movimiento de este cuerpo motor (humano).

Todos los cuerpos dentro de la investigación y del proceso coreográfico han sido movidos, desde sus propias capacidades o desde los impulsos brindados por otros cuerpos, a su vez la relación de movimiento-cuerpo-peso se intensifica con las direcciones trazadas en el espacio. Para Louppe «Todo movimiento es una caída diferida»²⁴ por lo tanto, estamos atravesando infinitudes de caídas dentro y fuera del escenario. Estas caídas guardan relación con la atracción de los cuerpos al centro de la tierra a consecuencia de la gravedad.

Al estar en bipedestación luchamos en contra de esas caídas que nuestro cuerpo quiere dirigir de manera consecutiva, puesto que la disposición espacial así lo amerita.

²⁴ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*

Esa toma de decisiones que generan discusión entre lo racional (ir en contra de la gravedad) y lo corporal (dejarse caer) abren una brecha para descubrir momentos donde el cuerpo dialoga consigo mismo y se crea el movimiento que encuentra de forma poética las trayectorias que le permiten ser afectado desde una consciencia del cuerpo.

La caída del cuerpo es un *afecto* muy claro que el peso provoca, en la danza se controla dirigiendo su trayectoria hacia un punto en el espacio. Existen técnicas de movimiento que comprenden al peso de formas muy específicas. En esta investigación se buscó entender fundamentos presentes en la danza contemporánea y clásica, para así relacionar como se mueve el peso del cuerpo en estas técnicas de danza.

El cuerpo entendiendo estas formas puede moverse e improvisar enfocando el peso en distintas partes, esto provoca que el movimiento esté determinado por este (peso), no necesariamente buscando alcanzar un ideal técnico, si no indagar con la fuerza provocada por el mismo. Esta fuerza puede medirse desde el tono muscular y el cuerpo intérprete decide si usar la fuerza muscular para relacionarse de maneras óptimas con la fuerza ejercida por el peso.

Se encontró que la mayor relación entre el peso y la suspensión teniendo como nexo al cuerpo es la trayectoria, esta afirmación devine de la indagación corporal. La trayectoria del movimiento está estrechamente ligada al peso, debido a que el peso es uno de los factores que condicionan el movimiento de una manera contundente. Esto se debe a que el peso, como se ha añadido a lo largo de esta investigación, es una fuerza que se encuentra en constante atracción hacia la tierra debido a la gravedad.

Esta fuerza se ha podido direccionar en los diferentes miembros del *cuerpo intérprete*, el colocar el peso o la *fuerza* de peso en un miembro específico provoca que el movimiento se modifique, dando forma a los trazos que se convertirán en coreografía. La coreografía devenida de este proceso da cuenta de cómo se evidencia en el cuerpo que

se mueve (y en el que es movido) como la *fuera* del peso puede generar cierta dramaturgia enteramente corporal, la cualidad del cuerpo como o lenguaje denota como los signos que se tejen en el *cuerpo* intérprete provienen de las relaciones que existen entre el cuerpo y el peso, ya sea este propio o parte de otro cuerpo escénico. La investigación no dio paso a un cuerpo virtuoso del movimiento, el cuerpo que se encuentra en la escena es un cuerpo atravesado por los afectos que devienen del peso, que a su vez le llevan a cargar/mover(se) con otros cuerpos.

8. Bibliografía

Libros

Alvarado, Ana. *«Teatro de objetos. Manual dramaturgico»* INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. 2015.

Bardet, Marie. *«Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía»* Editorial Cactus, traducción por Pablo Ires, Buenos Aires 2012.

Condró, Lucas y Pablo Messiaz. *«Asymmetrical-Motion Notas sobre pedagogía y movimiento»* Madrid: Con tinta me tienes, 2016.

Cunningham, Merce. Lesschaeve, Jacqueline. *«El bailarín y la danza»* Global Rythm, traducción de Helena Álvarez De La Miyar. 2014.

Dallal, Alberto. *«Los elementos de la danza»* Universidad Nacional Autónoma de Mexico, México, D.F. 2007.

Humphrey, Doris. *«El arte de crear danzas»* Editorial Universitaria de Buenos Aires. Traducido por L.M. Caprioli. Buenos Aires, 1960.

Laban, Rudolf. *«El Dominio del Movimiento»* Editorial Fundamentos, editado y revisado por Lisa Ullmann, Traducido por Jorge Bonso. Caracas, 1987.

Le Breton, David. *«Cuerpo Sensible»*, Ediciones Metales Pesados, Edición y Traducción: Alejandro Madrid Zan, Santiago de Chile, 2010.

aducción: Alejandro Madrid Zan, Santiago de Chile, 2010.

Loupe, Laurence. *«Poética de la danza contemporánea»*, Salamanca. Traducido por Antonio Fernández Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Ponce, Leyson. *«Hacia una dramaturgia del movimiento»*, Colección Canigula.

Artículos de revista

Correa, M., Piñeiros, G. (2017). Improvisación e interacción en tiempo escénico. Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Talvez danza contemporánea. *En post(s), volumen 3* (pp. 64-93). Quito: USFQ PRESS.

Lizarraga, Iraitz. «El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban». *Revista Diagonal*, n°40 (2015): 1-11. <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisis-critica/espacio-rudolf-laban/>

Ros, Agustí. «Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, [en línia], 2009, Núm. 35, p. 350-7 <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853>

Sanoja, Sonia «*Akados*, vol. 21, n.os 1 y 2». 2019

http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/19959

Palanco López, F.J.: *Evolución histórica de la relación fuerza-movimiento*, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, diciembre 2009, www.eumed.net/rev/cccss/06/fjp14.htm

Web

Ana María Vela, *Taller de danzas antiguas, un legado para Chile*, 2014

http://www.danzasantiguas.cl/siglo_xvii.html

<https://www.eumed.net/rev/cccss/06/fjp14.htm>

Multimedia

Sidi Larbi Cherkaoui, «*stoic*» registro videográfico, video en youtube. Acceso Mayo de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=JuQmbgkMbbY&t=745s>

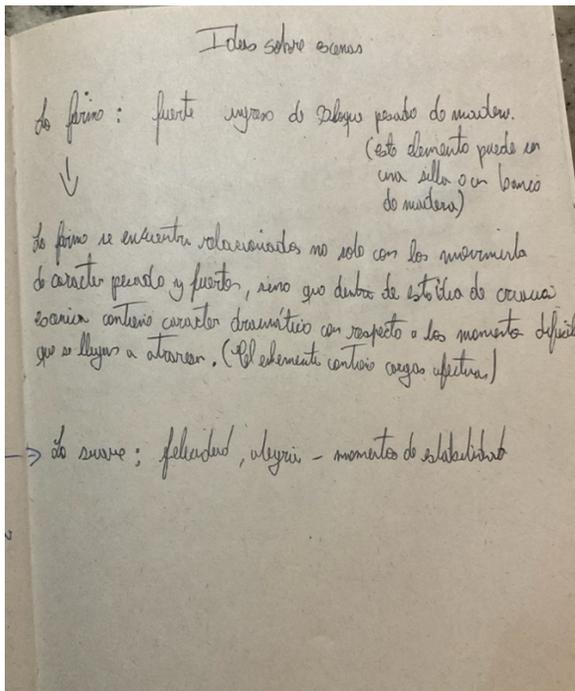
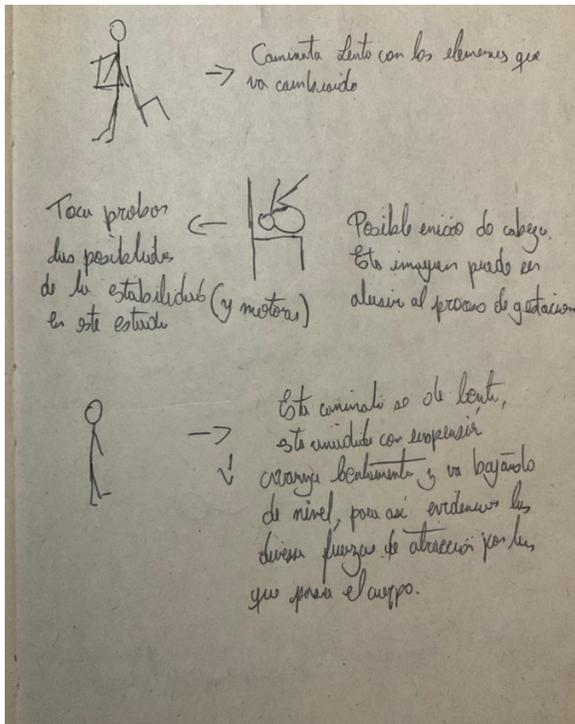
Pina Bausch «*Café Müller*», registro videográfico, video en la plataforma UbuWeb. Acceso Mayo de 2022. https://ubu.com/dance/bausch_muller.html

Sharon Fridman, «*Free Fall*» registro videográfico, video en youtube. Acceso Junio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=UDNQ34C40YA&t=236s>

Maite Guisado «*Entrevista a Sharon Fridman*» reportaje para Atención de Obras TVE, video de youtube. Acceso Julio de 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=l-ZnXi2PI1c&t=58s>

9. Anexos

Imágenes provenientes de la bitácora de creación, pertenecientes al proceso de *graficación de momentos*



Primeras indagaciones



Exploraciones corporales a partir de la caminata y diferir el peso en los miembros del cuerpo.





Pruebas de equilibrio de lo que se convertiría en *lo etéreo en mí*



Ensayo con los elementos escénicos en la de *una reunión en soledad*



Registro pre defensa 17 de agosto de 2022



Imágenes de la escena *Lo etéreo en mí*



Bocetos de vestuario

Bocetos devenidos de conversaciones con la diseñadora sobre la investigación

