

UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE DANZA TEATRO**

**“Mirada.2: *La dramaturgia de la mirada*
como metodología para un ejercicio escénico de creación.”**

Tesis previa a la obtención del título de

Licenciatura en Artes Escénicas: teatro-danza.

AUTORA

Synnove Magdalena Urgilez Maldonado

0302076062

DIRECTOR

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

0801205931

Cuenca, Ecuador

2018



Resumen

Durante los procesos creativos, para generar y promover espacios de investigación alrededor de las artes escénicas contemporáneas, es indispensable adentrarse en el uso del lenguaje, tanto desde la teoría como desde la práctica. En este sentido, este artículo despliega un análisis profundo sobre la experimentación acerca de las potencialidades de pensar la acción de la mirada como traductora, para generar metodología y dramaturgia para la escena, afín con el contexto académico y socio cultural actual.

Palabras clave

ARTES ESCÉNICAS, DANZA, DANZA CONTEMPORÁNEA, LABORATORIO,
COMPOSICIÓN EN TIEMPO REAL, MIRADA.

Abstract

During creative processes, to generate and to promote spaces of research around contemporary performing arts, it is essential to penetrate the use of language, both from theory and practice. In this sense, this document elaborates an in - depth analysis on the experimentation about the potentials of thinking the action of gaze, as a translator of information, to generate a methodology and a dramaturgy for the scene, related to the current academic and socio - cultural context.



Keywords

PERFORMING ARTS, DANCE, CONTEMPORARY DANCE, LABORATORY,
REAL-TIME COMPOSITION, GAZE.



ÍNDICE

Resumen	2
Palabras clave	2
Abstract	2
Keywords	3
1. Introducción	7
2. Antecedentes: <i>Mirada.1.</i>	9
3. Laboratorio de la Mirada	18
4. Mirada.2.	24
4.1. Tiempo real	24
4.2. Tarea	26
4.3. Poética de la mirada	29
4.4. Presentar	34
5. Conclusiones	39



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Synnove Magdalena Urgilez Maldonado en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación ““MIRADA.2: la dramaturgia de la mirada como metodología para un ejercicio escénico de creación”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 19 de julio de 2018

Synnove Magdalena Urgilez Maldonado

C.I: 0302076062



Cláusula de Propiedad Intelectual

Synnove Magdalena Urgilez Maldonado, autor/a del trabajo de titulación “MIRADA.2: *La dramaturgia de la mirada como metodología para un ejercicio escénico de creación*”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 19 de julio de 2018

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Synnove Magdalena Urgilez Maldonado".

Synnove Magdalena Urgilez Maldonado

C.I: 0302076062



1. Introducción.

El estudio sobre práctica escénica, que la academia propone, viene de la mano tanto de ausencias como de momentos de pasmo; sin embargo, todos estos componen un espacio único en cuanto a aprendizaje y nuevos descubrimientos útiles para la formación y ejercicio del oficio. Este proyecto de titulación no es más que una evidencia de lo que se practica durante y después de la experiencia académica en artes escénicas.

En este sentido, cabe mencionar que el primer acercamiento con esta idea de la dramaturgia de la mirada como metodología, aparece en la cátedra de Laboratorio, durante la cual se construyeron en simultáneo procesos de investigación teórico prácticos de los estudiantes con respecto a una pregunta común: ¿Qué miro de la escena?

Este cuestionamiento significó un estudio profundo sobre ideas tanto de forma como de contenido sobre la escena y las perspectivas personales hacia esta, a partir de estímulos, ejercicios y materiales de análisis teóricos. Cada estudiante durante el periodo de la cátedra dividida en dos ciclos debía trabajar, por un lado, un producto escénico expectable y, por otro, un artículo escrito sobre el proceso de investigación en el primer ciclo. Durante el segundo ciclo, una muestra del trabajo anterior incluyendo todo el material teórico y práctico.

El siguiente texto no solamente retoma este proceso vivido entre estas dos experiencias Mirada.1 (primera versión) la cual se presentó en la Sala de Teatro durante el primer ciclo de la cátedra y Mirada.1 (segunda versión) la cual se presentó en la Sala 120 o Teatro Experimental durante el segundo ciclo de la cátedra, ambas dentro de las instalaciones



y el proceso universitario; sino también propone un análisis profundo sobre cómo esta investigación se transforma al convertirse en una posible metodología para compartir con artistas escénicos, con el fin de invitarles a practicar los materiales sistematizados de la práctica anterior y llevarlos hacia un producto expectable: Mirada.2.

En este sentido, el texto a continuación consta de cuatro momentos que considero imprescindibles para analizar esta experiencia que, si bien funciona como un proyecto de titulación, ha significado una investigación profunda y de largo tiempo para acercarme a una búsqueda propia de mis perspectivas sobre la escena y el oficio creativo.

En primera instancia, este artículo reflexiona sobre todo el proceso anterior a la generación de una metodología, todo lo acontecido para el primer levantamiento de materialidades a estudiar. Después se elabora un despliegue de lo que ha significado compartir estos materiales, a manera de metodología de creación, puesta a prueba en un laboratorio junto con cinco artistas invitados.

Los dos últimos acápitulos permiten visibilizar el paso de la investigación hacia un proceso de composición sobre los descubrimientos del Laboratorio de la Mirada, la expansión de la acción de la mirada hacia una función traductora para la práctica; y finalmente, un análisis sobre la experiencia de presentar al público lo que termina constituyéndose como una puesta en escena durante el mes de Marzo del presente año en el salón principal de *La casa del Coco*, en Cuenca, Ecuador.

Sin anticipar lo propuesto para su lectura, cabe mencionar que este texto busca fundamentalmente, a manera de análisis sobre la hipótesis de investigación, una expansión de las lógicas sobre el oficio de las artes escénicas que se relaciona directamente con la



instrucción académica recibida, pero, sobre todo, con nuevas formas de ejercer la práctica escénica frente al contexto socio cultural actual.

2. Antecedentes: *Mirada.1.*

En estudios de comunicación no verbal, mirar es la acción de mover la vista hacia algo y poner atención sobre ello; la mirada es el factor sensorial que nos permite abrir un campo de interacción con el otro, que prescinde de la comunicación lingüística.

Sin necesidad de que la palabra sea empleada en un sistema de comunicación, la mirada permite que quien mira genere lecturas sobre la acción, emoción o el interés del sujeto al que mira; por lo tanto, el acto de la visión es un proceso de pensamiento que puede o no desembocar en un sistema de comunicación verbal y la acción del globo ocular, dirigiéndose de un lado a otro, sin constituir del todo a la mirada. En la duración del acto de visión, el sujeto que observa produce afectos¹, con respecto a lo que está mirando, las conexiones cerebrales trabajan durante la acción y completan toda información que el sujeto está recibiendo, para generar sentidos frente a eso que mira.

La mirada en las artes escénicas es que, históricamente, se ha constituido únicamente a partir del lugar del espectador: el que observa y da sentido a la representación y comúnmente lo hace desde la razón/moral, la pasividad y privacidad de su butaca. En la contemporaneidad, el rol del espectador se moviliza debido a que las propuestas actuales

¹ Afecto, entendido como la posibilidad de tener una experiencia ante todo sensorial y a partir de esos sentidos, procesar nuevas realidades, nuevos pensamientos y nuevas actitudes frente a la vida.



rompen la narrativa aristotélica, la narrativa de la representación y la mimesis, alejándose del texto. Como propone Josette Feral, en su libro *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, la teatralidad en el teatro contemporáneo se ha transformado:

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la teatralidad parece ser un “procesus” (sic), una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” (sic), que se vuelve espacio del otro – espacio virtual – y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción. (Feral, 2004)

De esta forma, la mirada ya no se comprende como la intención de leer y entender el mensaje o fábula, sino a través del proceso de apertura de la percepción razo-sensorial para construir una narrativa propia a partir de todos los elementos que se miran de la escena que, además, se organizan desde la mirada de todos los implicados en la creación y finalmente se compone como una máquina estética en constante transformación que procura producir sensaciones o pensamientos.

Lejos del “pienso, luego, existo” de Descartes, y con la obvia condición de que el montaje tenga cierta eficacia estética, se opera, en el espectador, una suerte de “siento, luego, pienso”. Estrictamente hablando, una obra nunca nos hace pensar, pero hace que queramos pensar. Las sensaciones experimentadas, cuando toman sentido, operan como despertadores de pensamiento o detonantes del deseo de pensar. (Chevallier, 2012)

Es así como el vínculo performer/espectador actual plantea un acercamiento que no se basa únicamente en la lectura y sentido del mensaje, sino en la experiencia para la producción de afectos y luego pensamientos, por lo tanto, de sentidos. La propuesta de ejercitarse la mirada



de los implicados en el acontecimiento escénico, propone nuevas nociones frente a la presencia escénica del performer y por supuesto del espectador. Es por esto que la investigación que se ha propuesto desde sus inicios, busca -a manera de una hipótesis- el planteamiento de un ejercicio teórico/práctico para construir una dramaturgia desde la mirada.

En el ejercicio escénico *Mirada.1 (primera versión)*, realizado en la cátedra de Laboratorio de Investigación durante el octavo ciclo de la carrera de Danza Teatro, se construyó una escena a partir de trayectos de la mirada: el intérprete decidió mirar puntos en el espacio parcial (que puede abarcar con el cuerpo sin moverse del lugar y en todas las direcciones), el personal (el cuerpo) y el total (el espacio que rodea al cuerpo y que se puede ocupar libremente) para construir una dramaturgia de la mirada.

La mirada en este ejercicio escénico buscaba provocar en el espectador la construcción de una fábula propia, a partir de la experiencia vivenciada, para generar un sistema de comunicación a partir de un diálogo de miradas mutuas, considerando que ambas partes del diálogo, tanto emisor como receptor, sostendrían la escena en el tiempo. En la investigación se propuso a la mirada como un eje dramatúrgico dentro de la composición, construida tanto por el espectador como por el intérprete, generando procesos de pensamiento a partir de los trayectos de la mirada construidos.

El acontecimiento escénico se convirtió en un espacio móvil colectivo, en el que las presencias diferenciales tanto del espectador como del intérprete generan una calidad de afecto, es decir, una noción de recepción diferente. Entonces, el espectador no solamente era el principal receptor de la escena sino que se convertía en el arquitecto de la construcción narrativa y dramatúrgica, pues su estado –vivo– todo el tiempo estaba siendo puesto a prueba.



La dificultad para percibir las presencias fluctuosas es que nuestra racionalidad busca cosas fijas, por eso siempre vamos a intentar reconocernos como un ente fijo: hija de mis padres, estudiante, mujer, ecuatoriana, atea. Deleuze propone que a través del teatro o de las artes vivas, se puede mirar a la presencia en proceso, en constante construcción y transformación a partir de una relación tiempo/espacio específica:

Deleuze argumenta que el teatro no es representacional, ya que presenta oportunidades para encuentros con fuerzas no representativas de “variación perpetua” o de diferencia misma” (Cull, 2009, p. 40)

La presencia diferencial por lo tanto es una experiencia que permite mirar el fenómeno escénico como un ente móvil y frágil, que facilita procesos de subjetivación y producción de afecto, tanto para el intérprete como para el espectador. (Félix Guattari, 1993) “Los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia” (p. 164 – 201) partiendo desde dicha noción, se propone en el ejercicio establecer una participación intuida desde la producción de afecto y sensaciones, para los implicados en la realidad del acontecimiento y, de esta manera, una transformación frente a lo cotidiano, lo fijo, o la subjetividad creada.

La intención de la escena giraba en torno a la idea de singularizar al espectador, es decir, diferenciarle como un ente parte de un todo móvil, en función de la producción de afecto que se distancia del entendimiento fijo o universal del código o signo, hacia una experiencia sensorial que le permite al espectador participar de sus propias producciones razo-sensoriales en una relación temporal/espacial con el performer. Se reveló finalmente el juego del



ejercicio escénico: borrar la frontera entre lo público y lo privado, para develar la existencia del que es mirado.

La mirada, por lo tanto, se trabajó como la herramienta para la organización de materiales y elementos que permitieron generar un ejercicio de presencia diferencial; es por esto que cabe detallar el proceso de creación de la escena *Mirada. I (segunda versión)*, con el fin de reconocer los elementos y la metodología aplicada, y posteriormente analizar los nuevos procesos – reflexiones que se busca abarcar. Las dinámicas de construcción que aparecieron como ejes metodológicos para sostener la mirada en la escena fueron: la vibración, la interrupción y la escritura en escena.

Los trayectos de la mirada se establecieron como un fenómeno en construcción y, en consecuencia, a esta mirada viva, apareció la interrupción, como la experiencia que reconfigura la escena y la presencia del intérprete, quien está desarrollando el ejercicio de la mirada, con respecto a los otros y al presente; respondiendo a los estímulos de los espectadores a manera de interrupciones en el trayecto de su mirada, y también con respecto a los observadores: del rol de mirar pasan a ser mirados.

La interrupción es una herramienta metodológica que se estableció como una dinámica esencial en la construcción del ejercicio total, pues permitió al intérprete dar cuenta de la experiencia y por lo tanto comprenderse a sí mismo como un ente móvil en constante configuración. La lógica de la interrupción, además, permitió que la escena tome nuevos sentidos organizados por el azar del presente, lo que sin duda cuestiona la teatralidad (entendida como una construcción fija y fiel al texto [drama]), y establece una cierta performatividad (la condición de la escena que le permite permeabilizarse, cambiar o transformarse en el acto, y así permitir la experimentación y la experiencia).



El objeto detonador de las dos herramientas metodológicas siguientes -la vibración y la escritura en escena- es el uso de la cámara y su proyección durante el ejercicio; es por esto que ambos serán relacionados a partir de su aparición y funcionamiento en la escena con respecto al uso del lente camarógrafo.

La mirada de la cámara es la herramienta que se utilizó en la escena para mostrar una realidad virtual, y dentro de esa realidad, el detalle. En una esquina privada del encuentro con el espectador, se construía la mirada de la cámara frente a la cual se mostraban fragmentos del cuerpo como una secuencia de gestos y la lectura del texto de Sara Kane *Psicosis 4.48*; estos dos factores desembocaron en una investigación sobre la psicosis, una visita al hospital psiquiátrico CRA (Centro de Reposo y Adicciones) y la experimentación con la acción y el texto en escena.

Los ensayos por lo tanto se transportaron hacia lenguajes que hasta este punto no estaban siendo estudiados: el texto, la voz y el gesto (que termina por desencadenar una serie de investigaciones corporales). Se probaron varias estructuras de relación entre estas nuevas herramientas que terminaron por construir un nuevo canal entre la cámara y la acción viva, que además trasladaron la investigación a un espacio de profundidad y contexto sobre la mujer que estaba en escena, sus tics, sus necesidades y afectos.

Fragmento de ensayos durante el laboratorio de investigación de Mirada.1 (primera versión):

- La intérprete sentada sobre su silla frente a la cámara replica un tic de ojo (tomado de un hombre de unos 30 años en el CRA) en primerísimo primer plano, abre y cierra el parpado durante varias repeticiones que crecen en ritmo.

(Se escucha una voz ronca de una mujer en off)



- Texto de Sara Kane *Psicosis* 4.48, pg.33:

A. Hay cosas peores que estar gordo y tener cincuenta años.

M. ¿Por qué no?

A. Estar muerto y a los treinta.

M. Soy el tipo de mujer sobre la que la gente dice *¿Quién era esa mujer?*

La vibración apareció como un código específico frente a la exposición a la que el intérprete llegaba por el fenómeno de la mirada compartida, se convirtió en el momento de mirarse a sí mismo, surgió desde el estudio del gesto como un tipo de fragmentación corporal y la vibración física de estas partes (párpados, mandíbula, porciones de brazos, piernas, cadera, etc.) Para alimentar la escena, la vibración fue un factor que rompió con la lógica del desplazamiento de la mirada, para dar paso al desplazamiento del cuerpo, de sus partes y acentuar la mirada interna, pero al eliminar la construcción de la mirada activa, diluyó la atención del espectador y la construcción de signos terminó siendo una danza interna y privada de la comunicación.

La cámara detonó la aparición de la vibración, pero finalmente se construyó fuera del lugar privado y el ojo de la cámara, y se la colocó en contacto con la mirada del público, convirtiéndose en un elemento que sostenía al intérprete en la escena a partir de los desplazamientos del cuerpo en el espacio y del movimiento que buscaba activar la mirada; como si el cuerpo fuera el espacio donde se encuentran los puntos a mirar, y generando lecturas particulares frente al cuerpo, la mirada, la experiencia de vibrar y la posibilidad de movimiento.

Por otro lado, la cámara potenció la necesidad de un texto que se desarrolle en la escena; inicialmente las líneas leído por los espectadores dentro del lugar privado y frente al



lente camarógrafo, después al retirar a la cámara y la imagen proyectada de la escena, se descubrió una posibilidad para el texto que se entrelace con la propuesta y permita develar la relación público – intérprete desde el espacio privado.

Olga Mesa, en su obra *Más público, más privado*, busca generar un espacio diferente de la comunicación de la mirada trayendo la escritura a la escena que le permita al público poner en movimiento el pensamiento, es decir, construir un tiempo privado que devela su subjetividad, por lo tanto, su ser (Mesa, 2001) “Mientras se escribe, aparece el tiempo del pensamiento del espectador (privado e independiente de la comunicación” (p. 70).

La intención de traer la escritura a la escena en *Mirada. I* tenía la misma intención que la de Mesa en su obra, pues si bien la mirada es el eje dramatúrgico, todo el tiempo estaba buscando generar un ejercicio de diferenciación y producción de afecto en el espectador; y la escritura, a diferencia de la cámara, le daba tiempo para ejercer el pensamiento al que mira, para hacerlo privado realmente y acercarlo a su condición de ser subjetivo, al mirar a la mujer que habita la escena, sin un filtro, sino desde su propia intimidad.

La experiencia que significó el ejercicio *Mirada. I (segunda versión)*, permitió vislumbrar una manera nueva de relación con el espectador que, si bien partía desde la propuesta de crear lecturas sobre la mirada del intérprete y su emancipación de mirar la escena como un observador pasivo hacia ser mirado por el intérprete, estableció una dinámica particular. Los trayectos de la mirada se veían afectados por el condicionamiento del presente, es decir, la experiencia se establecía como móvil y en esa condición en la que la realidad atravesaba la acción, la lectura del espectador pasaba a ser reflexiva activa.

La dramaturgia de la mirada en escena, construida a partir de herramientas como la interrupción, la vibración y la escritura, permitían distinguir los momentos en los que el



intérprete estaba experimentando estas acciones y transformándose en tiempo real, esta inestabilidad que se componía a partir de responder a un estímulo del entorno en cualquier momento, o sostener la mirada sobre algo y sentarse a escribir durante el tiempo que fuera necesario, posibilitaban una conexión íntima y estremecedora, diferente a la que se establece durante la representación de una acción en escena.

En palabras del director y filósofo J. F. Chevallier en su artículo *Modalidades actorales: o siete maneras de estar presente*, con respecto a la noción del aminorar la representación:

La lógica aquí es muy simple: si uno (pongamos el actor) deja de imponer (pongamos sus acciones en tanto que representaciones de algo) a otro (pongamos el espectador), el segundo vuelve a tener entonces la posibilidad de responder al estímulo estético de múltiples maneras. Como lo escribe Gilles Deleuze, “se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos” (1979: 92-94). Lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar, es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario. (Chevallier, 2012, p. 15)

Este paradigma sobre el encuentro entre el espectador y el intérprete se comporta como un detonador de conexiones entre ambos, y los elementos que finalmente revelaron la necesidad de mirar a la escena como un fenómeno en constante expansión, son aquellos que podían distanciar y romper el diálogo entre el espectador y el intérprete, pues principalmente estos se basaban en acciones que aminoraban la presencia del ejecutante y se mantenían en un nivel de representación como la proyección de una secuencia de gestos o la lectura de los textos de



Sara Kane que, como resultado desvanecían la atención, por lo tanto la calidad de comunicación, debido a la fuerza de la construcción de la mirada como dramaturgia durante el resto del ejercicio.

Es así que la investigación terminó por revelar conocimientos sobre la importancia del aporte de las herramientas metodológicas como *la interrupción, la vibración y la escritura* en escena, basadas en la mirada como eje de la construcción dramatúrgica y sus posibilidades para establecer conexiones íntimas entre la presencia del intérprete y del espectador, y de esta manera un posible acercamiento a la práctica de las artes vivas actuales.

3. Laboratorio de la Mirada.

Haciendo uso de los materiales nombrados anteriormente, se propuso generar una nueva experimentación que profundice sobre los ejes dramatúrgicos prácticos de la mirada y de esta manera crear un laboratorio temporal de tres meses de duración con un resultado expectable, bajo la dirección de la autora de este proyecto de graduación y la interpretación de cinco artistas - creadores/as escénicos, como una suerte de continuación a la experiencia de *Mirada.1*.

Para el efecto, los ejes metodológicos del Laboratorio de la Mirada proponen, por un lado, revisar conceptos básicos de movimiento como lo son las relaciones: parte/todo, estructura/peso, ritmo, inercia, rotaciones simultáneas, entre otras, desde la técnica de *Asymmetrical Motion* de Lucas Pablo Condró, en función de investigar un lenguaje particular en el cuerpo de los bailarines/creadores para la práctica. Y por otro lado, conocer y ejercitarse



los conceptos de *vibración*, *interrupción* y *escritura en escena*, en tres talleres sistematizados durante el laboratorio, en búsqueda de principios técnicos y traducciones para la creación de un *estado de la mirada* y sus posibilidades dramatúrgicas en la escena.

La *vibración* entendida como la cualidad de movimiento física corporal que busca, a través de repeticiones, poner en ejercicio el cuerpo, variando en velocidades y cantidad de repeticiones, también busca a través de cambios de peso y niveles, liberar diferentes partes del cuerpo y fragmentarlo, para encontrar cualidades espasmódicas, fijas, continuas, pausadas, entre otras posibilidades, permitiendo al intérprete construir desplazamientos desde sus partes hacia el espacio.

La *interrupción* fue entendida como la posibilidad de sensibilización, durante el tiempo de la práctica en escena, frente a estímulos del entorno como: sonidos, gestos, colores, olores, etc, a través de diversas respuestas físicas desde la mirada y el movimiento que permitan reconocer y recolectar informaciones del presente válidas para el intérprete y para el espectador.

Finalmente, la *escritura* que se plantea como un ejercicio que permitió al intérprete y al espectador generar tiempo de pensamiento durante la composición y, a partir del tiempo de la escritura –ejecutada por el intérprete– y sus posibilidades, se buscó la provocación en la sensorialidad del intérprete y del espectador, por lo tanto, de procesos mentales de traducción y afecto.

En este sentido, el primer punto para abordar fue la importancia del proceso de enunciar eso que se propone hacer a partir de los materiales ya conocidos, como una suerte de primera traducción para la construcción de la metodología del Laboratorio.



Escribir sobre la futura práctica permite aclarar conceptos y directrices que, hasta ahora, habían estado formulados como parte de una experiencia vivencial. Teorizar, analizar e incluso revivir ejercicios pasados para transmitir informaciones, requiere de una atención particular sobre el uso de la palabra.

Es así como surgió el primer cuestionamiento del trabajo: ¿Cómo enunciar cualidades abstractas para obtener resultados concretos? Por ejemplo: en la metodología del Laboratorio de la Mirada, durante la **Sesión 5: Silla. Estructura y peso del Taller de Escritura en escena**, se estableció que el primer momento fuese:

1. Con una silla.
2. De pie. Tocar con las manos y con el cuerpo, las curvaturas de la silla. Repetir, hasta reconocer toda la estructura de la silla.
3. Dejar que ese movimiento tenga un efecto en todo el cuerpo, y quizás mueva el peso del propio cuerpo de un lado al otro, generar una danza entre el cuerpo en movimiento y la silla estática.

Sin embargo, “tocar con las manos y con el cuerpo” no condicionaba una cualidad específica que permitiera movimiento a partir de la estructura de la silla. Tocar puede ser entendido como empujar, aplastar, acariciar, rozar. Fue necesario durante el proceso revisar este ejercicio, y delimitarlo: “De pie. Con las dos manos **acariciar** la silla, sin despegarlas o dar saltos con el tacto, pensando en la imagen de **hacer un dibujo en línea continua**”

(Fragmento: Metodología Laboratorio de la Mirada)

Poner en relación la palabra con la imagen facilitó transmitir de manera óptima las necesidades del ejercicio y la relación del bailarín/creador con su cuerpo y el movimiento. La



traducción que aparece entonces, durante el tiempo real de la práctica, permitió visibilizar la importancia del lenguaje en la formulación de una metodología.

Lo curioso es que esta aproximación no apareció antes de poner en acción o en práctica las directrices, sino justo en el tiempo de la experimentación. Se reveló como una necesidad o una potencia que aparece en el cuerpo del otro, y que en este laboratorio tuvo cabida para ser enunciada.

Entonces, ¿qué se aprende y se desaprende en la traducción en tiempo real? Las bases de una metodología deberían ser por un lado concretas, pero, por otro lado, abiertas a la transformación. Eso que sucede con el cuerpo y su capacidad razonamiento sensorial durante la experiencia del movimiento, debería suceder también en el momento de la sistematización.

Poner en papel entonces, se convierte en poner en práctica. Es inevitable reflexionar sobre lo que se propone, ponerlo en relación con experiencias pasadas y traducirlo en principios técnicos, variables, cualidades, etc. Pero, resulta necesario poner a prueba esos enunciados en los cuerpos, porque es ahí finalmente donde aparece la verdadera necesidad del ejercicio, su esencia y su manera inequívoca de ser enunciado. No necesariamente como lo específico de la escena expectable, sino en la fluctuosidad de la traducción. Cuando la palabra se vuelve cuerpo, y desde la improvisación se proclama un nuevo descubrimiento durante la acción.

[...] pensar la improvisación como la elección de una composición en el presente sobre el modelo del instante, supondría que el tiempo se suspende en cualquier momento para mirar desde el exterior lo que está pasando, anticiparse sobre lo que va a suceder. (Bardet, 2012, p. 145)



Observar aquello que cambia, poder mirarlo, ese es el estado de atención que revive todo el tiempo la condición viva de la escena. La experiencia del laboratorio ha permitido evidenciar una y otra vez, esa maleabilidad, esa permeabilidad, esa vida a partir de la improvisación.

Sin embargo, buscar esa vida en cada encuentro significa tener clara una sistematización que acompañe a la metodología logística, en este caso: la del tiempo. La planificación de los materiales, además de su condición fluctuosa al ser enunciados, necesita de una temporalidad adecuada, para suspenderse entre una sesión y la siguiente sin perder la memoria de la primera experiencia. Pues en la permeabilidad de la improvisación se cruza la cotidianidad; por lo tanto, la memoria, que puede intervenir y desdibujar los descubrimientos. En consecuencia, después de encontrar un tiempo de ensayo equitativo, semanal, continuo, es más fácil volver a vivir los materiales escritos y vividos.

Por otro lado, algo que sin duda ha aportado para el reconocimiento y vivencia de los materiales durante la investigación del movimiento para sostenerlos en el tiempo y en la memoria, es la posibilidad de la traducción en tiempo real. Lucas Condró, propone siempre este juego entre observar, decir, potencializar por medio de los bailarines/creadores. Si bien esta traducción o narrativa en tiempo real es una herramienta implícita en la experimentación, muchas veces se queda en una experiencia propia.

La tarea de mirar el movimiento del otro, enunciarlo y compartir la traducción propia con el observado hace que el registro de la información que aparece vaya asentándose sobre una base concreta. El observado, gracias al observador, puede reconocerse y trabajar sobre principios físicos con más detalle.

Decir al otro lo que miro en él, sus hábitos y sus potencias es una acción que todo “director” ejerce sobre los otros (los bailarines participantes). Pero esa acción puede



realizarla también el bailarín: convertirse en creador, en traductor y ayudante del otro para visibilizar eso que el otro hace. Ese estado, entonces, aviva la mirada, y aleja al bailarín de su rol de “repetidor”. La acción de la mirada entonces significa traducción y significa composición.

Condró habla sobre el hábito, cuando propone ejercitarse la traducción:

A mira el hábito de B”, lo nombra, y ahora B vuelve a bailar inhibiendo y relacionándose con todos esos hábitos. No hacer nada de lo que hago habitualmente, hacer lo otro. Más allá de hacer algo <nuevo>, se trata de percibir la bastedad, como si fuera un verdadero espacio de todo aquello que no hago, pero existe. Como si hubiera una sombra de los movimientos que no hice, y ser consciente de ella. (Condró, 2017, p. 59)

Potencializar el hábito y potencializar lo contrario al hábito, permitió abrir el espectro de posibilidades de cada uno hacia nuevas fronteras. En ese instante aparece la esencia de la mirada en la escena contemporánea. La epifanía durante la práctica solo aparece cuando se pone en relación lo habitual con lo nuevo. Mirar lo nuevo, y usarlo como principio técnico, permitirá – entonces - al bailarín investigar desde sus propios descubrimientos. Lo convierte en un ser vivo, atento y orgánico, durante la práctica de la investigación y en la escena.

Finalmente, llevar estos ejercicios a dramaturgias más estructuradas que parten de descubrimientos propios hace que cada material comience a fluctuar con los materiales de los otros. De lo que se ve y de lo que reconoce de uno en el otro y del otro en uno mismo. Así pues, el trabajo final de los talleres se concentró en la creación de estructuras propias espaciales y con objetos. Los creadores, haciendo uso de materiales de movimiento, texto,



traducciones y principios físicos estudiados, comenzaron a profundizar sobre sus materiales más vívidos y concretos.

La potencia que aparece antes del proceso de montaje, recorte y violencia hacia los materiales se convierte en un espacio en el que hay cabida para hablar sobre la Mirada, pues se evidencia que esta acción no constituye únicamente el mapa metodológico del Laboratorio, sino que apunta a ser el motivo para la experimentación en tiempo real, y por qué no para la composición. El estado de la mirada se convierte en el estado de traducción, en la atención necesaria para investigar, en el científico que pone a prueba siendo él mismo, el ratón.

4. Mirada.2.

4.1. Tiempo real.

Antes de entrar en un análisis concreto de la “evolución” de la metodología a lo largo del laboratorio hacia la composición dramatúrgica del ejercicio expectable, es necesario adentrarse en el lenguaje del tiempo, debido a que la traducción en tiempo real es un principio que acompañó todo el proceso, tanto de levantamiento de material como de composición.

La palabra y el cuerpo para el proceso de composición fueron abordados desde un espacio de tiempo que no estuvo previsto. Los cambios repentinos para hablar sobre el movimiento durante el movimiento son un campo que ha permitido reconocer no solamente la labor de guía, sino en el oficio de bailarina que todo aquello para lo que se dispone el



tiempo, puede ser traducido, y ese estado de la traducción en el proceso, ya es movimiento por lo tanto composición.

Se define entre líneas <un estado>, que es mas bien un proceso, siempre tomado en la fabricación en curso, una <posición> o postura, una atención perceptiva y activa, comprendida en definitiva como una actualización:

< Yo creo que la atención, o la < observación > es una manera constante de no cuestionar sino de practicar un tipo de actualización, de puesta al día de nuestras percepciones y de nuestra atención >. (Bardet, pg.161)

El paso entre lo cotidiano hacia el “estado” de la escena se puede lograr únicamente con el ejercicio en el tiempo. Para reconocer dicho estado, se debe maniobrar el umbral de energía y temporalidad, para - una vez asumido - poder entrar y salir fácilmente de la tarea de cada escena y por lo tanto de este “estado”.

Entonces, el proceso dramatúrgico se abordó desde la premisa: “darse el tiempo para”. En la escena a diferencia de la vida real, cuando realizamos una acción no podemos replicarla siempre en su tiempo cotidiano; es decir, cumplir con la acción al pie de la letra.

El actor no bebe agua sino levanta el vaso en dirección a su boca y al ponerlo en la mesa, dice: - ah! La mimesis no es un legado que ha marcado únicamente el teatro, sino la vida escénica en general.

La repetición y la mecanización que se usa en el teatro o la danza clásica y moderna buscan todo el tiempo poner al cuerpo en diferencia a su cotidianidad y su temporalidad real. Uno de los ejes más controversiales de la escena contemporánea ha sido poner este “tiempo



real de la acción” en la escena. Como es el caso de una de las escenas de *Mirada.2* durante la cual el *performer* aparece bebiendo agua de varias botellas de litro en escena, una tras otra.

Esta condición aparece como uno de los ejes más importantes de la composición, pues en búsqueda de una afinidad y una traducción del laboratorio hacia la escena fue indispensable reconocer que cuando hablamos de improvisación en la escena, hablamos de acción en tiempo real, y en esta acción ya está contenida una investigación profunda, en este sentido se decidió que toda escena sería guiada por una tarea.

La improvisación tiene implícita la condición del tiempo real, el tiempo que no está definido por una coreografía o un ritmo específico. Sin embargo, dentro de una estructura de posibilidades, como en todo experimento, la tarea y el tiempo siempre le aportarán esta condición de vida y de transformación. Y sin entrar aún en un estudio procesual de la escena, para el espectador mirar el tiempo de la escena y la sorpresa de los que están dentro frente al azar del tiempo real, generan un desconcierto hacia lo desconocido y un estado de atención / traducción activo para ambos.

Entonces, la escena permite al *performer* y al espectador generar un sistema de comunicación particular, basado en el cumplimiento de una tarea en un umbral de tiempo específico (pautado por un inicio y un fin) que al desarrollarse moviliza y expande la escena hacia una experiencia permeable e intensa, en la que se intercambian informaciones, sensaciones y reflexiones sobre el presente: la acción en tiempo real.

4.2. Tarea.

Una segunda condición clave para el desarrollo de las tareas de cada escena, debido a su condición azarosa fue entrenar a los *performers* durante el montaje para experimentar la escena teniendo en cuenta dos principios: “necesariedad” como todo lo se puede percibir



como absolutamente necesario para la escena, nada más y nada menos. Y el segundo, “inevitabilidad” como lo que resulta inevitable, la sorpresa, el azar durante el tiempo de la escena. En la metodología y en la composición, las premisas de hacer lo necesario y lo inevitable generaron una atención particular en el *performer* sobre la duración de mirar, traducir y hacer.

Sentir y moverse, como doble actividad simultánea, deviene finalmente una sola; la conciencia que tengo de mi cuerpo, que es mi presente. Un único presente, no solamente – o al menos, en parte – extenso, sino también espeso en la duración.
(Bardet, 2012, p. 147)

En el tiempo de la improvisación, gracias al estudio del estado, siempre se suceden cosas, las unas a las otras; procesos de pensamiento, de movimiento y a veces ambos, al mismo tiempo. La inmediatez de la respuesta en el tiempo real no se vincula únicamente con lo efímero o lo irrepetible, sino con todos esos procesos internos / externos, sensoriales / físico, pasado / futuro, que entran en juego durante la acción viva, y que además no se quedan en el instante, sino que perduran, se expanden y se convierten en nuevos conocimientos visibles y “postergables”.

Entonces, la experiencia de la improvisación no se convierte en un azar cualquiera sino en una práctica de reanimación, de reconocimiento y de re-vivencia.

Del diario de Carla (bailarina de *Mirada.2*):

Cuando descubrí que mi cadera entraba en este pequeño espacio de la silla, sabía que ese el camino para investigar. Todo comenzó entendiendo que puedo ser como un **pulpo** y que, en base a la respiración, mi cuerpo se adapta a cualquier



espacio físico. Esta cualidad molusca definió mi trabajo, soltar a la silla sobre mis crestas iliacas y que esta sea parte de mi estado en escena, que no sea un objeto individual si no un adhesivo a mi cuerpo, a mi estar en el espacio escénico.

En la improvisación aparece la epifanía, y en ese descubrimiento está implícito el principio de la tarea. Carla, durante todas las improvisaciones de los ensayos y funciones, debía volver al pulpo, a su cadera, a su respiración y principalmente a su “estado”, para no repetirse, sino para investigar una y otra vez. Sin embargo, la tarea es mucho más ardua de lo que parece, porque de repente aparece el aburrimiento y el agotamiento.

Uno de los retos más complejos durante la composición fue justamente este, cómo superar lo conocido convertido en hábito y volver al “estado” y al principio físico para experimentarlo, estudiarlo y transformarlo. En la experiencia de volver a vivir la tarea en el tiempo real de cada ensayo haciendo únicamente lo necesario y lo inevitable, se logró constatar cómo puede aparecer la potencia de “lo nuevo” para reanimar el material y volverlo cada vez principio de investigación.

Carla (bailarina de Mirada.2) escribe en su diario de trabajo:

Qué rica la gota que baja por la nariz, casi a punto de caer como si no tuviera nada más que hacer que simplemente caer. Sí, estoy por esa razón, sé que pasan cosas porque estoy, porque saboreo la sal.

En este texto, Carla se sabe presente porque en el trabajo puede actualizarse con lo que sucede en el presente y dejarse atravesar por esa información, le permite vivir la experiencia de su tarea desde una atención nueva. Volverse presente, expandir el tiempo, estar atento, conseguir el estado, es el resultado de entrenarse para ello; sin embargo, lo que se proponía



no era únicamente dar cuenta del azar del presente sino usarlo, entregarse a ello, hacerlo consciente, hacerlo vivo, sumarlo a la experiencia y guardar esa información y la capacidad de absorción para que cada vez la tarea o el principio de información tenga más contenidos propios, sentidos y caminos desde donde ser abordada.

La tarea, por lo tanto, no es aquello que venimos a hacer, lo hacemos y dejamos nuestra percepción del tiempo fuera, la tarea está directamente ligada a lo anterior mencionado: “el tiempo real” y todas las potencias que aparecen durante la experiencia. La tarea es una excusa para investigar principios físicos y razo-sensoriales, traducirlos, vivirlos y encontrar nuevos principios propios, afines con la historia y el cuerpo de cada investigador, además en constante comunicación con la escena, los demás *performers* y por su puesto los espectadores.

4.3. Poética de la mirada.

Improvisar es a la vez sentir y presentar, es “asir”. Asir, es a la vez percibir y actuar, en un gesto que com-parte la percepción con la acción. Improvisar implica entonces, centrar su atención sobre la composición siempre ya en acto en la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia, tallando en lo vivo de la presencia en curso. Es suponer que ver es siempre ya cortar en el paisaje, y componer, montar esos cortes tajantes. (Bardet, 2012, p. 131)

Si hasta este punto, aún se sigue develando – intrínsecamente - la intención de la mirada en el proceso de Mirada.2, tal vez es el momento de hacerla aún más evidente, fragmentarla, estudiarla y sí, volverla a revisar. Mirar en esta investigación, es ya seleccionar, es ya cortar y



percibir lo que se deja fuera, como lo dice Bardet. Pensar en los *performers* fuera de la lógica de repetidores sino como humanos, con sus humanidades, sus singularidades, autonomías, autenticidades en escena es una decisión sobre la mirada. Ellos seleccionan tanto en la investigación como en la escena lo que miran, y lo traducen todo el tiempo. Por lo que siempre están en juego sus *propio-percepciones* y sus *extero-percepciones*: su contexto, su cultura, su religión, su historia, su presente.

Tallar y combinar esas multiplicidades en tiempo real fue el propósito que sirvió para llevar a cabo las tareas en tiempo real, no solo durante el levantamiento de material, sino también durante la composición y presentación. Entonces, *performers* y directora buscaron en la organización poética de los materiales la acción de “Asir” que propone Bardet.

El primer paso: durante el levantamiento del material del laboratorio reconocer *lo que vibra* para cada uno de nosotros, que es lo que Pedro, Carla, Luis, Alejandro, Rommy y Synnove miran en la escena. A partir de mirar, traducir, anotar y volver a hacer (probar), se buscan principios en el hacer, lo que aparece más de una vez, lo que se siente bien, lo que es opuesto al hábito o el mismo hábito en potencia. La consigna todo el tiempo es mirar: ser científico y hacer: ser ratón, replicarlo una vez, dos, diez, todas las sesiones.

El segundo paso: durante las improvisaciones componer en tiempo real. En los ensayos se daba cabida a consignas como: - Luis, durante la primera escena el principio va a ser ese, deslizar los pies. - Carla, cierra la boca. – Alejandro baila, todos se detienen. En este sentido el laboratorio se transformó en mirar (presentar) y hacer (sentir): asir. Todas las pruebas develaban en algún punto la *epifanía* y la labor como compositora es agarrarme de ella, impulsarla desde fuera, para los que están dentro miren, observen una vez más y traduzcan durante la acción en tiempo real.



Como tercer paso: durante la organización de los materiales que estaban terminándose de componer, fue necesario reflexionar sobre la poética mirada/escena:

Del diario de Synnove (directora de Mirada.2):

La mirada durante este trabajo de danza contemporánea no se constituye con la intención de permitir leer y entender “el mensaje” o la fábula, sino más bien busca expandir la percepción para construir una narrativa propia de la escena. Los materiales y herramientas de la obra se componen como una máquina estética en constante transformación que **procura producir sensaciones o pensamientos tanto en el espectador como en el intérprete**. Invitando al público a ser observador y “ser observado” en un espacio de total libertad y expresión de sus procesos mentales, su imaginación y su memoria.

¿Cómo generar una máquina estética? Una poética para la escena, un sentido, una dramaturgia. En primera instancia fue necesario volver a la metodología, entender la lógica del entrenamiento y de la investigación *per se*. Basada en los principios anteriormente nombrados de improvisación, mirada/traducción, “necesidad e inevitabilidad”, se utilizó una lógica casi cronológica a partir de la metodología del laboratorio en seis escenas cada una con un principio metodológico:

1. Primera escena, la parte y el todo.
2. Segunda escena, la simultaneidad.
3. Tercera escena, el objeto.
4. Cuarta escena, el agua.
5. Quinta escena, la vibración.
6. Sexta escena, la escritura.



La organización de los materiales se constituyó a partir de este mapa de momentos o ejercicios bajo una estructura de tiempo inicio y fin. Se organizaron las tareas que se estudiaron durante el laboratorio dispuestas en sentido de menos a más, desde los principios básicos hacia los más complejos. Una cronología cíclica que desarrolla el estado, la fisicidad y la razon sensorialidad a partir el reconocimiento del material hacia la exploración de los límites del mismo, para dar paso al ejercicio siguiente.

Las pruebas que se ejecutaron refuerzan la libertad de la palabra componer, pues no se buscaba una única manera de poner en orden, sino varias. Y dentro de esta búsqueda hacia lo que queremos comunicar sucedió la producción de sensaciones, sentidos o pensamientos. Preguntas como: *¿Qué pasa en el momento dos? ¿Qué pasa en el momento cinco? ¿Qué es lo que eso produce?* En este orden poético aparecían cuestionamientos sobre la estética, el sentido y las posibles narrativas y se tomaron decisiones, mutilaciones o se potenciaron las tareas: - *Luis, ahora no pares de tomar agua, termínate el agua de todas las botellas, riégate, báñate mientras Rommy te pasa una a una las botellas.*

Como cuarto y último paso: después de tener una estructura poética fue necesario llevar al límite la impro composición. Lucas Condró en su libro *Lo singular* afirma:

Estar abiertos a los posibles afectos que esa movilidad despliega. Imágenes, asociaciones de pensamiento, sensaciones, emociones. Ser fieles a esa constante posibilidad de despliegue y transformación que gestan los afectos en el movimiento [...] Lo singular, es el sí mismo desplazado. (Condró, 2017)

Desplazar lo que aparece como una organización para agrandarla o para transformarla. Se propuso dejarse llevar por el principio hasta el límite, dejarse afectar por el movimiento/descubrimiento, dejarse frágil, dejarse. Pues es ahí, en la acción atravesada por



la novedad de lo desconocido cuando aparece lo singular, lo diferente: el mismo principio transformado. En este sentido, el cuarto paso es la poética de la asociación. Qué hay más allá de lo que construimos, a qué se parece, qué o quién aparece. Ese lugar de volver a mirar lo que se está por presentar permite entender las capas varias de lo que está funcionando o ejerciéndose en la escena. Se plantea entonces la pregunta: ¿Qué ofrecemos a la mirada del público? Y entender qué es lo que estamos dispuestos a mirar desde dentro de la escena.

Del diario de Luis (performer de Mirada.2):

El todo tiene que sentirse, saberse, re-conocerse, esta sería una forma de empezar. Luego puedo mirar la parte y sus detalles. En la vibración a veces se entromete la desesperación, pasarlpor alto y recordar una pelota rebotando, como quien se prepara para lo Onírico. No importan las expectativas poéticas, la pretensión de bailar que pudiera camuflar al miedo, porque éste después de tanto molestar desaparece, si se rompen límites de tiempo y se animan a probar nuevas arquitecturas, detallistas.

Como ejercicio último, previo a la presencia de los espectadores, fue escribir un manifiesto sobre el proceso actual. Asociar la experiencia del ejercicio o del momento organizado en una estructura “poética” con todas las potencias y descubrimientos que los intérpretes estuvieron dispuestos a ofrecer durante el encuentro con el público, desde una lógica que nuevamente evidencia la singularidad de cada performer y su experiencia propia con respecto a su investigación, su proceso, sus necesidades y principios. Un manifiesto que desplace lo que está asumido de la escena y la vuelva una vez más móvil y permeable ante los posibles afectos que la mantienen viva.



Estos cuatro pasos desembocaron en los principios dramatúrgicos que la metodología propuesta en el Laboratorio de la Mirada provocó durante su práctica. El descubrimiento está justamente en las decisiones que se deben tomar durante el proceso de composición y en el “asir”. Ser científicos y ratones durante las pruebas para poder **reconocer lo que vibra**, luego seguir probando a partir de experiencias de **composición en tiempo real** y valerse de los materiales que van teniendo lógicas propias para **organizar una estructura poética**, que esté en constante reflexión con la metodología de la mirada. Para finalmente agrandar o **potenciar** los lugares más comunicativos en los que aparecen posibles espacios de afecto, en búsqueda de obtener como resultado lo que para este momento se constituye como una puesta en escena expectable.

4.4. Presentar.

El espectador que se enfrenta a un cuerpo sin mirada, descansa temporalmente de la tensión que provoca la distancia con su propio cuerpo, (...). Al abrir los ojos el bailarín se mostraba en su condición de cuerpo subjetivo, dispuesto a participar activamente en la transacción visual del espectáculo. (Sánchez., 2009, pp. 16,17)

El giro que se dio al presentar a un grupo de espectadores la obra fue inesperado. Lo más valioso de haber puesto en escena e invitado durante cinco noches a veinticinco personas diferentes, fue ser partícipe de una revelación de sus singularidades. Sus gestos, sus ansiedades, sus llantos, sus risas, sus dudas. La mirada, vuelve a ser el centro de investigación, pues se trabajó y entrenó, durante cuatro meses, para ver y para ser vistos.



Abrir los ojos en escena y constatar el presente no solamente funcionó como el *leitmotiv* de la investigación del laboratorio para los involucrados en *Mirada.2*, sino también invitó a los ojos expectantes a participar activamente del acontecimiento. Ser mirados, ser nombrados y mirar de cerca la acción viva, sin duda, trasladó al público hacia un espacio de fragilidad y sensorialidad intensa.

Del diario de las funciones:

Sentí ocho sensaciones, sentimientos, pensamientos.

Pasé por todo el rango de mis emociones.

Es difícil procesar las emociones cuando otro ser, mirándote, sintiéndote de lejos, te hace entender la fragilidad.

Al final sentó que somos humanos en el valor de nuestras miradas.

Mi mirada, miró, admiró, se ilusionó, se sorprendió.

Desde el éxtasis alrededor del tótem, hasta la Casa del Coco tomada por *Mirada*, miré a Miguel Ángel y sus cuerpos en la Sixtina.

Al mirar las arquitecturas, se hacen parte de la obra los objetos, la música, los otros. Al mirar al público, este se hace parte de la obra. El laboratorio de la mirada, entonces, se resume en la búsqueda de la epifanía, para enunciarla y por lo tanto, traducirla y volver a mirarla. Hacer, traducir, volver a hacer. Experimentar el “estado” de la atención necesaria en escena para verdaderamente hacer las tareas en tiempo real.



La actitud atenta se aparta de los simples contornos de las cosas para, amplificarse y al intensificarse, captar sus detalles < la atención tiene por efecto esencial volver más intensa la percepción y desprender sus detalles. (Bardet, 2012, p. 152)

Finalmente, se puede hablar de una resolución: el estado de la mirada. Invitar a mirar las experiencias que se componen en escena en tiempo real, atrae a los *performers* y a los espectadores a generar procesos mentales, a intensificar su estado razon sensorial y percibir el detalle.

La composición en tiempo real entonces no se asume como el traslado de la investigación en bruto a la escena, sino el desplazamiento de los materiales poéticos de la investigación hacia una experimentación vivida en relación constante entre los implicados en el acontecimiento escénico.

El rompimiento de la dicotomía entre el hacer y el sentir, en escena, no solamente da cabida a nuevos procesos de experimentación de la misma, sino también a nuevas perspectivas sobre el movimiento y la “escena” de esta ciudad. Singularizarse, sentirse heterogéneos, invadidos por emociones y narrativas propias, diferenció a los intérpretes y a la directora del sistema de homogenización que proponen espacios como el cine y la escena comercial. No decirle al público qué debe sentir, qué debe hacer o entender, le permite liberarse de su condición maquínica – reproductiva, al igual que al bailarín y, en este caso, creador.

La experiencia del presente se convierte en la base sólida de la investigación, que se entromete directamente con la soledad compartida entre el *performer* y el espectador que acompaña y se revela en su condición diferencial:



¿El acontecimiento escénico como un acto de amor? Una hipótesis problemática, pues lo que ocurre más bien en ese juego de proximidad y distancia en que los intérpretes ofrecen a la mirada del público su cuerpo y su memoria es una nueva constatación de los límites: a lo máximo que el espectador alcanza es a participar de un juego de rebotes mediante el que se conforma un espacio, habitado por la soledad compartida. (Sánchez., 2009, p. 24)

Como espectadores todo el tiempo se busca comprender lo que se cree como parte de la realidad, y en la escena actual realmente la labor no está solamente en generar pensamiento aristotélico, un flujo continuo de sentidos o el cartesiano “pienso, luego existo”, sino más bien está basada en el proceso afectivo reflexivo: aquello que me toca, hace mover mi pensamiento, construir mi fabulación, y eso revela desde dónde enfoco mi mirada todo el tiempo, es decir, habla sobre mí, sobre lo que yo miro.

Cuando en la escena alguien me mira, me regala el instante de existencia, tal como en el espacio social contemporáneo basado en la realidad virtual que cada vez nos vuelve invisibles y solitarios, se evidencia la necesidad de regresar a la realidad, se genera la convicción en la mirada escénica de nuestra época: existo solo en la medida en que alguien me mira todo el tiempo.

El acto de asistir a una danza, de ver una coreografía, de consumir la propuesta coreográfica de alguien implica un compromiso intenso, un acto de profunda y apasionada interacción con lo que se ofrece en la escena. La danza contemporánea invita -ora sutil, ora brutalmente- a combinar la experiencia sensible previa de cada espectador, con la experiencia y la actividad creativa del que coreografía y el que baila. Es crear una experiencia estética que podría



modificar la percepción del cuerpo de quien mira –a través de la modificación que sufre (goza) el cuerpo que baila- ; y en ello reconstruir identidades. (Ortiz, 2014, p. 5)

De esta forma, el fenómeno escénico rompe la lógica virtual: no puede estar filtrado por una pantalla o editado como en el cine. El acto vivo, la presencia activa del espectador frente a un intérprete vivo, revela el presente, la existencia y el proceso de subjetivación, y de esta manera es posible pensar una fisura frente a las lógicas de producción de la subjetividad capitalista.

Mi mirada no termina conmigo, empieza con el otro. Es como si mi cuerpo estuviera aquí, pero mis ojos estuvieran contigo: yo no sé si te pertenezco a ti o tú a mí, o quién se pertenece a quién. Es como si la mirada fuera aquello que hace desaparecer el espacio vacío entre los cuerpos. (Mesa, 2001, p. 71)

La privacidad del sujeto que habita la experiencia de las duraciones, se hace pública debido a la relación que se establece, ambos jugadores *performer* y espectador comienzan a develar su ser íntimo para alimentar lo que miran, se exponen, se descubren y se transforman durante el juego. Y se acercan, se aproximan, pues ambos tienen las mismas posibilidades reflexivas sobre las acciones, comparten un espacio y comparten una duración.

Finalmente, este encuentro no necesariamente revela el sentido de una comunidad, sino el de la soledad compartida, pues el espectador nunca llega a compartir la misma lectura de su compañero de al lado, nunca llega a tener la sensación de entender lo que lee porque los signos son universales y todos lo entienden así, el colectivo del que se habla, es más bien un compromiso territorial/espacial que devela el espacio privado; el espectador se independiza



de sus roles dentro de la comunidad y sus procesos cotidianos para, a través de la mirada, convertirse en un *performer* más durante la puesta en escena de *Mirada.2*.

5. Conclusiones.

Durante el proceso que ha significado llevar a cabo esta investigación sobre una posible dramaturgia de la mirada, como metodología para un ejercicio escénico de creación, ha sido de mucha ayuda investigar a varios referentes que no solo desde hace años, sino décadas, vienen trabajando esta facultad de la mirada como una herramienta indispensable para la vida de la escena. Sin embargo, en este espacio de conclusión me gustaría abordar uno de los conceptos que considero ha dialogado con mayor claridad durante el trabajo: la mirada como un proceso de *traducción*.

En las artes escénicas contemporáneas, la labor desde mi perspectiva recae en la búsqueda exhaustiva de un lenguaje propio que permita a cada artista descubrir qué es lo que él o ella traduce de la escena. De hecho, la primera pregunta que nos hicimos en la cátedra de Laboratorio de Investigación bajo la dirección de Consuelo Maldonado, fue aquella: ¿qué miro en la escena?

Inicialmente, los miles de perspectivas sobre lo que uno cree que es su oficio aparecen. En ese punto, uno de los ejes por los que partí fue delimitar que miraba la imagen, el color, lo visual de la puesta en escena. Sin embargo, después de esta búsqueda, que me ha tomado más de dos años visibilizar o sistematizar, puedo comprender que la mirada de la que Consuelo nos hablaba, no es expresamente lo que el globo ocular puede percibir con mayor



gusto o facilidad (la acción de mirar). La mirada a la que ella se refería se acerca más hacia una traducción de las potencias de la escena frente a las cuales el artista se vuelve sensible, la pregunta se moviliza entonces desde ¿qué se mira?, hacia ¿qué se traduce?

Considero que sobreponer el cuestionamiento inicial durante el tiempo de la investigación es el descubrimiento más importante de este proceso. Entender que maneras para abordar la escena las hay diversas, pero que la potencia de lo que uno constituye como su arte es única, y que en este caso ha sido la posibilidad de investigar cómo la mirada se convierte en traductora de las potencias de la escena, generando una metodología para entrenamiento sobre esta y varios productos escénico expectables.

En este sentido, es necesario revisar una última vez los tres ámbitos que proponen a la mirada como operadora de traducciones para la escena, analizados en los acápite anteriores. Primero, plantear una metodología que propone la investigación del movimiento como un *sistema de traducción*, que requiere involucrar la atención del científico que observa y sistematiza con la atención del ratón que opera la acción desde una intuición particular, ambas atenciones funcionando en simultáneo por lo tanto traduciéndose la una a la otra y cohabitando el cuerpo del investigador escénico, su historia, su memoria y su contexto.

Entonces, la traducción se entrena en la labor personal pero principalmente en la labor en relación constante con los otros cuerpos, la arquitectura, el contexto y la memoria. Es decir, que no existe traducción válida de un principio sobre sí mismo, sino que toda traducción debe ser trabajada sobre un principio y las posibles variables que operan sobre este, por ejemplo:

Primera escena, sobre la parte y el todo en donde la tarea no se investiga sobre sí misma, sino según una variable para cada performer. Alejandro la opera desde un orden



en patrones repetitivos y Luis la opera desde el deslizamiento de sus partes en relación con el piso y finalmente juntos la operan en relación a la distancia narrativa con el espacio arquitectónico en relación directa con el tiempo que le toma a Luis llegar hasta el punto de encuentro con Alejandro.

Segundo, plantear a la mirada como traductora en tiempo real sobre las potencias de la escena. Deslindar la acción de la mirada de su condición pasiva -alejada de la comunicación lingüística- para ejercerla como traductora de procesos mentales, entrenándola para la composición en tiempo real de los principios que aparecen durante ese proceso. La mirada es la organizadora de los principios dramatúrgicos, a partir de las potencias que se generan en la conjugación y prueba de materiales para la composición poética de los mismos.

Tercero, poner en relación constante el ejercicio de la mirada como traductora de experiencia y generadora de afectos en los *performers* y espectadores. Pensar, finalmente, a la mirada en su naturaleza de comunicación interpersonal y productora de singularizaciones en los involucrados en el acontecimiento escénico.

Estos tres espacios permiten concluir con el descubrimiento de una *nueva mirada* que detona en una manera particular de abordar la escena, su proceso y sistematización. La función de traductora que ha aparecido a lo largo de esta práctica ayuda a visibilizar nuevas preguntas o cuestionamientos sobre los límites futuros para el laboratorio; por ejemplo, pensar en una reorganización de los materiales metodológicos sobre la improvisación y la composición en tiempo real: ¿es posible entrenar a la traducción de la mirada para procesos académicos teórico-prácticos? o ¿es posible replantear el orden de las tareas por escena para indagar sobre el estado y el ritmo de *Mirada*.2?



Sin duda, estos y muchos cuestionamientos aparecen al cerrar esta etapa de análisis, sin embargo, existe la certeza en cuanto a que los materiales actuales significan un crecimiento en la búsqueda y conformación de un lenguaje propio sobre la práctica escénica y una noción particular sobre el oficio de ser poeta de la escena viva en el contexto artístico académico local, para lograr un acercamiento hacia un público que anonadado por la era virtual demanda de lógicas que operen sobre sus procesos mentales afectivos.



Referencias

Bardet, M. (2012). *Pensar con Mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires : Cactus.

Chevallier, J.-F. (2012). Modalidades actorales: o siete maneras de estar presente. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 6, 9 - 19.

Condró, L. (2017). *Lo singular*. Madrid: Continta me tienes.

Cull, L. (Noviembre de 2009). Presencia Diferencial: Deleuze y el Performance. *Tesis de Doctorado en filosofía del Drama*.

Félix Guattari, G. D. (1993). *¿Qué es filosofía?* (T. Kauf, Trad.) Barcelona, España: Anagrama.

Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

Kane, S. (2006). *Sara Kane Psicosis 4.48*. Losada.

Mesa, O. (2001). La danza empieza por la mirada. In J. A. Salazar, *Cuerpos Sobre Blanco*. Madrid: Desviaciones.

Sánchez, J. A. (n.d.). Investigación y Experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. 327 - 335.

Sánchez, J. A. (2009). La mirada y el tiempo. In A. Buitrago, *Arquitecturas de la Mirada* (pp. 13 - 54). España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de las Flors.



Ortiz, E. F. (2014). El desplazamiento del "cuerpo significante" en la danza contemporánea.

Tsantsa .