



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

El uso de los *5Ritmos* y los *Scores in motion* para la improvisación y composición
coreográfica

**Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciada en
Artes Escénicas**

Autora:

Emilia Rafaela Pesántez Guaraca

CI: 010560471- 4

Correo electrónico: erpg1996@hotmail.com

Director:

Lcdo. Fidel Ernesto Ortiz Mosquera, Mgt.

CI: 080120593-1

Cuenca-Ecuador

03 de febrero de 2022



Resumen

La tesis es una investigación teórico-práctica que utilizará la técnica 5Ritmos de Gabrielle Roth, para la construcción de un laboratorio de entrenamiento dancístico y composición coreográfica, para proponer un método de creación escénica. Las cualidades rítmico-corporales que dicha técnica ofrece, permitirán descubrir las diversas cualidades de movimiento que los bailarines poseen, para definir un esquema de composición dancística y espacial, que entrará en relación con el uso de las Partituras de movimiento (*Scores in Motion*), como elemento organizador del material creado. Además, se empleará la *Atención sensible* como detonante emocional y psicológico de los intérpretes para potenciar los elementos físicos de la puesta en escena.

Palabras clave

Artes escénicas. Danza. Danza contemporánea. Laboratorio. 5Ritmos. *Partituras de movimiento*. *Atención sensible*. Improvisación. Composición coreográfica.



Abstract

The thesis is a theoretical-practical research that will use Gabrielle Roth's 5Rhythms technique for the construction of a dance training and choreographic composition laboratory, to propose a method of scenic creation. The rhythmic-corporal qualities that this technique offers, will allow to discover the diverse qualities of movement that the dancers possess, to define a scheme of dance and spatial composition, which will be related to the use of the Scores in motion, as an organizing element of the created material. In addition, the Sensitive attention will be used as an emotional and psychological trigger for the performers to enhance the physical elements of the staging.

Keywords

Performing arts. Dance. Contemporary dance. Laboratory. 5Rhythms. Scores in motion. Sensitive attention. Improvisation. Choreographic composition.



ÍNDICE

Resumen.....	2
Palabras clave.....	2
Abstract	3
Keywords	3
INTRODUCCIÓN	8
1.- FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	16
1.1.- Los <i>5Ritmos</i> de Gabrielle Roth.....	16
1.1.1 Definición de cada ritmo	19
1.1.2 El ritmo en la danza y en las artes escénicas	24
1.2 <i>Scores in motion</i> (Partituras de movimiento).....	27
1.3 <i>La Atención Sensible</i>	33
2. LABORATORIO DE CREACIÓN.....	36
2.1 Investigación – Creación.....	36
2.2 Taller <i>5Ritmos</i>	40
2.3 Taller <i>Scores in motion</i> o Partituras en movimiento	54
2.4 Primera composición coreográfica.....	58
3. TRANSFORMACIONES Y MUESTRA FINAL.....	66
3.1 La ausencia de un cuerpo	66
3.1.1 Reapropiación corporal.....	67
3.1.2 Reapropiación grupal.....	67
3.2 Lo no dancístico	70
3.3 Herramientas de composición	74
3.3.1 Relación intérprete-herramientas.....	76
3.4 Composición en el nuevo espacio	77
3.5 Elementos escenográficos	80
3.6 La confianza y la voz en <i>off</i>	82
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	84
REFERENCIAS.....	86



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Emilia Rafaela Pesántez Guaraca en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "El uso de los 5Ritmos y los Scores in motion para la improvisación y la composición coreográfica", 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, 03 de febrero de 2022

Emilia Rafaela Pesántez Guaraca

C.I: 010560471-4



Cláusula de Propiedad Intelectual

Emilia Rafaela Pesántez Guaraca, autor/a del trabajo de titulación "El uso de los 5Ritmos y los Scores in motion para la improvisación y la composición coreográfica", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 03 de febrero de 2022

Emilia Rafaela Pesántez Guaraca

C.I: 010560471-4



Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo a mi familia, especialmente a mis padres Mery y Ulises, que siempre fueron un gran apoyo en cada una de las etapas de mi vida académica y personal, a mi abuelita Esthela que fue una segunda madre para mí y la persona que me acompañó desde muy pequeña en este camino del arte. También a Juan que con amor siempre ha sacado lo mejor de mí y me ha incentivado a cumplir mis sueños y a creer en mi misma.

Agradecimiento

Agradezco a todos los docentes y compañeros que de una u otra forma han impactado mi vida profesional dentro de estos cinco años de estudio, al tutor de este trabajo, Ernesto Ortiz, que con su humor y sus conocimientos ha sido una guía clara en este proceso lleno de caos.

A Juan Iñiguez, Gabriela Vásconez y Dagmar González que con la mejor disposición y buena actitud desempeñaron el papel de intérpretes creadores en el trabajo práctico de esta tesis y de los cuales adquirí nuevos conocimientos como directora y guía.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis es una investigación práctico – teórica que utiliza las técnicas *5Ritmos* de Gabrielle Roth y las Partituras de movimiento o *Scores in motion*, para la construcción de un laboratorio de entrenamiento dancístico y de composición coreográfica, con el objetivo de proponer un método de creación escénica, además de profundizar y trabajar conjuntamente con la *atención sensible* (concepto desarrollado por Marie Bardet).

La elección de estas herramientas de improvisación y composición coreográfica ha sido hecha por la versatilidad de los materiales que surgen desde su uso, por la complejidad de operaciones composicionales que permite y por la relación cercana, en experiencias anteriores, con ellas. Estas herramientas también abren un campo más expandido en la experiencia coreográfica, pues invitan al creador a observar atentamente el hecho creativo escénico, como una entidad viva que no solo ofrece materiales y combinaciones de estos, sino la posibilidad de cambios de rumbo sobre la marcha.

Para comprender mejor cada una de estas herramientas y terminologías nombradas anteriormente, es necesario hablar de la historia, circunstancias y épocas que les antecedieron y las originaron.



Gabrielle Roth en la década de 1970, en Estados Unidos, crea la técnica de los *5Ritmos* del movimiento; propone esta técnica como una herramienta terapéutica, para la sanación de la mente y el cuerpo. Ella enfoca su metodología en toda clase de personas, tanto experimentadas en el movimiento como en gente que nunca ha tenido algún trabajo corporal consciente; siendo uno de los objetivos principales que las personas reconozcan la capacidad móvil de su cuerpo, mientras mejoran su calidad de vida.

Los *5Ritmos*, entendidos como estados del ser, es una práctica muy sencilla que da valor a la relación del cuerpo y la respiración, mediante el uso de la música como potenciador del movimiento y de la calidad interpretativa.

La secuencia de los *5Ritmos* consta de las cualidades: fluido, staccato, caos, lírico y quietud, las cuales están presentes a lo largo de la exploración de la técnica. Siempre se trabajan en ese mismo orden y forman una “ola” -como la llama Roth- ya que tiene un comienzo relajado, se llega a un punto climático y desemboca en la calma total del cuerpo.

Otra de las técnicas que usamos en este proyecto, son los *Scores in motion* o *Partituras de movimiento*. Esta herramienta de improvisación dancística - escénica está basada en el uso de hojas de ruta o mapas de movimiento, para la generar materiales dancísticos, utilizando el espacio y sus niveles. Estas *Partituras de movimiento* fueron el elemento central de un laboratorio de exploración que se desarrolló en la ciudad de Nueva York con el nombre de *Scores in Motion*,



como parte de residencias artísticas otorgadas bajo concurso a los alumnos de la Maestría de Artes Escénicas de la Escuela de Artes de Tisch, de la Universidad de Nueva York.

Este laboratorio se llevó a cabo durante una semana en un espacio emblemático para la danza contemporánea internacional, *Dancespace Project* en St. Mark's Church. Contó con la participación de ocho artistas escénicos y fue dirigido por Lorena Delgado, Ecuador, y Alison DeFranco, Estados Unidos. Este proyecto también se llevó a cabo en Ecuador en las ciudades de Cuenca y Quito durante el mes de noviembre del 2015.

Los materiales que aparecen en el uso de esta herramienta de improvisación corpo-espacial pueden ser de diversos tipos, y están íntimamente ligados con la interpretación que cada bailarín haga de las indicaciones que cada hoja de ruta / mapa de movimiento propone. Al seguir un camino sugerido en esta hoja de ruta, la subjetividad del intérprete produce las calidades de los materiales creados, y siempre están conectados, evidentemente, con su experiencia, formación y condiciones físicas. En este sentido, los *Scores in motion* son una estrategia composicional bastante idónea para el trabajo con intérpretes de distintas procedencias y manejo de saberes.

Finalmente, y como una estrategia de sustento teórico y filosófico, se eligió trabajar sobre la *atención sensible*, un concepto desarrollado por Marie Bardet, que explica la relación con la decisión y el movimiento voluntario; es decir que esta *atención sensible* es la unión entre un hacer y un sentir. Bardet nos dice que la atención es fundamental en la vida como en el acto de moverse y enfatizar en los detalles que nos rodean y sirven para la creación.



Cuando se habla de la sensibilidad no hay que olvidar que la sensación y la percepción son parte de ella, y sin las dos la sensibilidad no se daría; la sensación equivale a lo externo, es la primera instancia para que el estado interno suceda en el cuerpo, cuando hablamos de sensación nos referimos a la provocación que se da desde el exterior –lo que nos rodea, lo que percibimos- hacia adentro. Por otro lado, la percepción en este aspecto viene siendo la segunda etapa, luego de la sensación; en este momento se crean los estados mentales y sensoriales a partir de los sentidos, dando como resultado la sensibilidad.

Una vez explicadas las herramientas prácticas y teóricas de esta investigación, se explica a continuación cómo fueron usadas cada una de ellas y cómo se relacionaron entre sí.

Las cualidades rítmico-corporales, que la técnica de los *5Ritmos* ofrece, permitieron descubrir las diversas formas de movimiento que los bailarines poseen, para definir un esquema de composición dancística y espacial, que entró en relación con el uso de los *Scores in motion* (*Partituras de movimiento*), como elemento organizador del material creado.

Para desarrollar esta investigación, se realizaron dos talleres con los tres intérpretes que trataron las técnicas de los *5Ritmos* y los *Scores in motion*, con la finalidad de obtener material para la composición coreográfica, que concluyó el proceso de este laboratorio de exploración.



Por otra parte, y en un contexto más detallado, la inquietud de abordar este tema surge a partir de la observación dentro del marco de la escena coreográfica cuencana, las experiencias creativas que vienen de distintos lugares e implican diferentes técnicas y estéticas. Debido a esto, se evidencia una variedad en el tipo de formación y en los niveles de profundización de la investigación escénica. Es por ello que los procesos de creación que se dan al interior de la carrera de Danza Teatro, creo, deben promover un acercamiento a la experiencia creativa que incluya la reflexión acerca de la misma y – de manera específica – la claridad metodológica de tales procesos.

En cuanto a la experiencia previa personal que se ha tenido tanto en grupos y proyectos independientes, como dentro de la universidad, se puede decir que se han vivenciado distintas formas para la creación. Como intérprete/creadora, la mayoría de las prácticas experimentadas, en diferentes proyectos, han dejado una incertidumbre al no sentir una verdadera conexión real entre la particularidad del proceso creativo y aquello que se mostraba.

En varias ocasiones, la creación se trabajó únicamente en la repetición de frases y a momentos en la improvisación con la música, luego todos estos materiales los organizaba un director y al final se nos pedía decir un texto, que no era trabajado ni asumido previamente.

En otra oportunidad, se trabajó con el juego y la improvisación con los elementos que el lugar aporta, pero de igual manera se alejó del trabajo interno del bailarín, por estos motivos se decidió encaminar el trabajo principalmente hacia la composición mediante las sensaciones y las



experiencias internas que surgen en el intérprete con el uso de los *5Ritmos* para generar material que constituyó la base de la muestra final.

Esta investigación procura enmarcar metodológicamente el proceso de improvisación y creación dancística que se manejó, así como el tipo de entrenamiento al que los involucrados debieron acceder, para permitir y asegurar un procedimiento creativo consciente tanto de los insumos técnicos, como de los cambios y desvíos que un acto de creación artística siempre implican.

La necesidad de realizar esta investigación se debe a la falta de interés o la tendencia de restar importancia al sentir del intérprete y su relación cercana al proceso creativo, esto se pretende mejorar usando las técnicas propuestas ya expuestas anteriormente que son los *5Ritmos* y los *Scores in motion* en constante diálogo con la *Atención Sensible*.

Mediante el uso de estas dos herramientas de creación, se aspira a generar una experiencia distinta tanto para el intérprete-creador como para el público ya que al ser el sentir del bailarín el eje fundamental en la improvisación y creación del material, podemos apreciar un trabajo mucho más profundo en el cual el intérprete sienta una conexión real y fuerte con el material que sería notable a los ojos del espectador. Esta aspiración cambió profundamente, debido a que por las condiciones de la pandemia, el ejercicio composicional debió ser filmado para ser presentado a los lectores y público. En un futuro cercano, se aspira a confrontar la obra misma en tiempo y espacio reales.



Lo que con esta investigación se buscó fue trabajar un diálogo consciente entre el cuerpo y la mente, el movimiento y la razón, no solo para enfocarse en lo sensible; y también, construir una metodología o experiencia de creación mediante la utilización de las dos herramientas prácticas de generación de materiales.

Por todo ello el objetivo general de esta investigación fue generar un laboratorio de creación mediante el uso de la técnica de los 5Ritmos de Roth y las Partituras en movimiento (*Scores in motion*) para la improvisación y composición coreográfica, que decante en una muestra expectable; para lograr esta finalidad fue necesario primeramente cumplir con los tres objetivos específicos, que son los siguientes:

Otorgar al intérprete-creador herramientas corpo-sensibles para el proceso creativo, a partir del método de improvisación dancística 5Ritmos de Gabrielle Roth.

Utilizar los *Scores in motion* o Partituras de movimiento dentro de los materiales e insumos coreográficos, generados a partir de los 5Ritmos de Roth, para permitir una organización de los mismos y construir coreográficamente estructuras que compongan un hecho escénico.



Trabajar con la *Atención sensible* propuesta por M. Bardet para generar materiales escénico-coreográficos; y el mejor dominio de las herramientas de creación, para construir una propuesta escénica (producto expectable) producto del laboratorio de creación.

Para desarrollar esta investigación teórico-práctica, la planificación del laboratorio de creación incluyó – como ya se ha mencionado – dos talleres con los tres intérpretes que probaron las herramientas de los *5Ritmos* y las Partituras de movimiento (*Scores in motion*), una segunda parte en la que se organizaron los materiales escénicamente, y se tomaron las decisiones de acuerdo a los cambios de rumbo. Este proceso completo se registra y detalla a lo largo de los capítulos de este trabajo de titulación.



CAPÍTULO I

1.- FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.1.- Los *5Ritmos* de Gabrielle Roth

Los *5Ritmos* se plantean como una herramienta de exploración del movimiento y la danza, para integrar la experiencia sensorial, física y mental. Los *5Ritmos* son un fundamento espiritual y corporal, un método de trabajo que constituye el mapa de un territorio. Estos ritmos son estados del ser, forman un mapeo para ir a todos los lugares a los que queremos, en todos los planos de conciencia (adelante y atrás, físicos, emocionales e intelectuales). (Allard, s.f.)

Este mapa nos permite conocer y explorar más profundamente lugares o territorios que nos interesan, tanto externos como internos, es decir, tanto en el movimiento como en el pensamiento, e incluso en las sensaciones.

Estos cinco ritmos crean un mapa, una ola de movimiento, que está abierta a todo tipo de cambios y transformaciones. Según Roth todos los procesos creativos en la vida pasan por estos ritmos.



La continuidad de los *5Ritmos* se conoce con el nombre de Ola y siempre se realiza en un orden establecido: fluido, *staccato*, caos, lírico y quietud. Siendo el clímax de esta Ola el ritmo caos, en donde la energía está en su punto más alto.

El pilar fundamental de esta Ola es la respiración y su relación con el cuerpo y la mente, entonces los ejercicios que se realizan se plantean con base en la misma, conjuntamente con música seleccionada con anterioridad y preciso cuidado para cada uno de los ritmos.

La música es de suma importancia ya que nos marca el tiempo en el cual deben suceder los movimientos en cada uno de los ritmos y sirve también como brújula cuando nos alejamos del ritmo inconscientemente, es nuestra ancla que nos sirve de guía en la exploración de los *5Ritmos*.

También es necesaria que la información y premisas sean muy precisas en cada ritmo y siempre se requiere de la observación y guía por parte del que imparte los *5Ritmos*.

Gabrielle Roth plantea a los *5Ritmos* como un método de sanación del ser, es por este motivo que sus clases y talleres van dirigidos a cualquier persona, haya tenido o no experiencia previa en el ámbito de las artes escénicas. Porque lo que ella busca es el reconocimiento de la mente y el cuerpo de uno mismo a través de la exploración del movimiento.

Pero para ver un cambio realmente notorio y positivo es vital el entrenamiento constante en los *5Ritmos*, como en todos los métodos relacionados con la curación del cuerpo y la mente se necesita de una práctica rigurosa.



El uso del método de Roth provoca que tanto las personas sin experiencia como alguien con mucho conocimiento y experiencia en el uso de su cuerpo, realice desde movimientos lentos, hasta otros mucho más profundos, energéticos y exactos.

A un nivel emocional, los *5Ritmos* se pueden usar como herramienta para expresar de una manera creativa y artística lo positivo y lo negativo que ha sucedido en nuestras vidas y ha tenido repercusiones a nivel físico y psicológico. Es decir, que podemos usar esta técnica como una alternativa de sanación, pero desde un punto de vista de auto curación y conocimiento. A través del uso de la Ola de los *5Ritmos*, volvemos a conectarnos con distintas etapas pasadas de la vida, desde el nacimiento; e incluso se puede llegar a un estado de acercamiento y entendimiento con el ciclo de la muerte.

A pesar de que Roth enfoca esta técnica hacia la sanación y no en su uso como herramienta para la creación coreográfica, es necesario explicar por qué se decidió utilizar su método para esta investigación, en relación con el uso de este y el concepto de la *Atención sensible* de Marie Bardet.

En su libro *Pensar con mover* (2012), Bardet llama *Atención sensible* a la correlación que existe entre lo físico y lo emocional, entre el hacer y el sentir del intérprete creador en la danza contemporánea. Mediante esta atención, la percepción del cuerpo se intensifica y se traduce en el movimiento, por lo que, en la presente investigación, se relacionó esto con los *5Ritmos* de Roth y las cualidades de cada uno, las que generan una relación entre la mente y el cuerpo, pero



enfocándose en el uso de los mismos para la improvisación corporal y el autoconocimiento de cada bailarín.

Esta estrategia metodológica buscó ampliar la capacidad consciente del uso del cuerpo y sus destrezas de improvisación y creación para la danza, en los bailarines involucrados en el proyecto, y sustentar de manera teórica una práctica profundamente sensible.

1.1.1 Definición de cada ritmo

El ritmo *Fluido* conecta con nuestro cuerpo físico, el encanto, la delicadeza y la fluidez del movimiento. Crea la apertura a la sensación, al cambio, a la aceptación, a la acogida, a la protección; este ritmo nos lleva a movernos con el flujo de nuestra propia energía y centrarnos en nuestras necesidades.

Mediante la conciencia de nuestro peso corporal, se busca hallar una continuidad en el movimiento. Es un ritmo que conecta con lo femenino, la fase de la infancia, la niñez y la relación cercana con el elemento Agua, pero también toma parte de su energía del elemento Tierra, del suelo.

En el *Fluido*, reconocemos los impulsos que provocan nuestro movimiento corporal, somos más perceptivos a sentir cómo nuestra energía fluye en cada segundo. Aprendemos a escuchar y a aceptar las necesidades propias del cuerpo. Cuando agudizamos nuestra percepción respecto al cuerpo, y la hacemos consciente, se nos abre un mundo de posibilidades en el movimiento.



Los movimientos en el *Fluido* se caracterizan por ser circulares, continuos, pesados y siempre pensando en la relación de nuestro cuerpo con lo terrenal. Este ritmo es un estado de transición, el momento en que una cosa existente cambia y se transforma en algo más, en una constante evolución y cambio; es el fluir de la música que no acaba.

El ritmo *Staccato* es el refinamiento, el esclarecimiento del movimiento y la conexión con nuestro corazón. Hace posible la expresión de nuestros sentimientos. En este ritmo nos conectamos con nuestro lado más fuerte, valiente, guerrero y también conectamos con la linealidad corporal. El *Staccato* se relaciona con el sentido de la verdad y nos lleva a la claridad de nuestro ser moviente.

Ayuda a ser claro, conciso y a la toma de decisiones. Crea nuestros límites, ayudando a saber decidir entre el sí o el no y, debido a eso, surge la parte de nuestro ser que protege lo que es importante y a lo que nos sentimos afines. Es el ritmo de las relaciones interpersonales. Es un ritmo que conecta con lo masculino.

En el *Staccato*, damos forma física a la energía que surge dentro de nuestro cuerpo y que muchas veces ignoramos o simplemente no escuchamos, nos relacionamos con la fase de transición entre niñez y pubertad, tenemos un acercamiento con el elemento Tierra y con los latidos del corazón.



Los movimientos en este ritmo se caracterizan por ser angulados, fuertes, repetitivos, vibrantes, cortados y por sacar la energía y emociones que tenemos reprimidas y guardadas en nuestro interior.

El ritmo *Caos* conecta con nuestra mente, es la creatividad buscando revelarse en su forma física. Buscamos la liberación total de nuestro cuerpo, nos olvidamos de nuestra cabeza, de la razón y nos movemos más rápido que nuestros pensamientos, no le damos cabida a técnicas o costumbres ya aprendidas, simplemente nos movemos sin juzgarnos, entregándonos al movimiento por completo y mostrando lo que realmente somos sin apariencias, sin pretensiones, ni arrogancias. Damos rienda suelta a nuestro movimiento e improvisamos libremente.

El *Caos* es el responsable de la liberación de viejos y dañinos patrones mentales, llevándonos a vivir el aquí y el ahora y disfrutar el momento sin preocupaciones, la mente descansa, se relaja. *Caos* es ir hacia lo desconocido, dejar nuestra zona de confort y lanzarnos al vacío sin miedo a lo que nos pase o a lo que podamos encontrar en ese otro lugar.

Es la forma de vaciar la mochila de lo antiguo y prepararse para lo que el mundo te ofrece. Es el ritmo donde lo femenino y lo masculino se unen y se da una relación con la fase de la adolescencia y el elemento del Fuego.

Los movimientos suelen ser una mezcla entre las características de los dos ritmos anteriores (*Fluido* y *Staccato*) es decir, cortantes, fuertes, circulares, ondulados, rectos, angulados, cortantes, delicados y repetitivos.



El ritmo *Lírico* es la integración de nuestro cuerpo con nuestra mente y nuestro corazón. Nos conectamos con nuestra humanidad, este ritmo es mucho más mental que físico, en este estado mental dominamos la relación con la tierra y somos capaces de usar todo nuestro conocimiento en esta relación y el movimiento corporal.

Ayuda a pensar, sentir y actuar en la misma dirección. Nos permite ser honestos y consecuentes en cada actuación; este ritmo nos sirve como una herramienta para abandonar patrones dañinos, que son destructivos para nuestro cuerpo y mente.

En el *Lírico* nos conectamos con la fase de la adultez, con la madurez y el elemento del elemento Aire. El movimiento supera el dispositivo físico y llegamos a un control tanto racional como emocional de nuestro ser, nos dejamos llevar por las formas y la energía del movimiento.

En este ritmo hemos alcanzado la madurez suficiente para decidir sobre el propio movimiento de manera consciente, elegir cómo moverse y qué hacer o dejar de hacer; se usan todas las herramientas obtenidas en los ritmos previos.

El ritmo *Quietud* conecta nuestra respiración con cada acción, llegamos a un estado pacífico, de perdón y compasión. La quietud es un estado puro, aprendemos a movernos en esta quietud, permanecemos en constante movimiento por dentro, ya que nunca descansamos: se mueven nuestros órganos, fluye nuestra sangre, se tensionan y relajan nuestros músculos, tendones y articulaciones y nuestro corazón late con un ritmo invariable. Mediante la conciencia de este



movimiento interno de nuestra mente y nuestro cuerpo, llegamos a un momento de verdadera sabiduría sobre la vida.

Crea el espacio para ser capaces de reconocer nuestra esencia en el otro. Los límites se rompen y todos somos lo mismo. En este nivel tomamos conciencia de lo que realmente necesitamos y consecuentemente lo que necesitan los demás. Se entra en el arte de dar y recibir. De ser quienes somos, sin juicios que bloqueen nuestros sueños. Es el ritmo que abre el abanico a toda posibilidad. (Allard, s.f.)

En este estado de conciencia asumimos las responsabilidades de todo lo pasado y nos perdonamos y sanamos, para así estar listos para iniciar un nuevo ciclo, una nueva Ola y de esta forma estar abiertos a nuevas experiencias y aprendizajes. La *Quietud* se relaciona con la fase de la vejez.

Por todo esto, Roth plantea los *5Ritmos* como un camino a la liberación del espíritu, como algo terapéutico que todo el mundo puede poner en práctica, Roth (2008) dice que:

Todas las personas pueden realizar esta práctica, no es sobre cómo te ves es sobre cómo te sientes y algunos días te vas a sentir muy diferente, tal vez te sientas pesado o depresivo, entonces entra en el movimiento, mueve tus sentimientos de pesadez y de nervios en una danza respira en ellos y ellos fluirán. Roth, G. [Sounds True] (2008, 10, 01). Gabrielle Roth – The Wave Dance. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/8cYYzcTzm6Y>



Luego de haber realizado esta explicación acerca de los *5Ritmos*, también es necesario tratar de manera más general lo que es el ritmo y cuan imprescindible es dicho elemento dentro del mundo de las artes escénicas, por lo que a continuación hablaremos del ritmo, sus definiciones e importancia.

1.1.2 El ritmo en la danza y en las artes escénicas

El ritmo dentro de la danza es un elemento complejo en su composición y fundamental para la creación coreográfica, pero para hablar sobre el ritmo dentro de la danza y las artes escénicas primero es necesario conocer el significado general de dicha palabra, según la Real Academia de la Lengua Española existen tres definiciones para ritmo, que son las siguientes:

1. Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas.
2. Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético.
3. Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [15-08-2020].

La definición que se relaciona de manera más cercana al trabajo en artes escénicas es la tercera que habla desde un entendimiento musical del término. Al ser la música uno de los elementos



principales dentro de la escena, esta puede ser un factor que contribuya en la construcción del ritmo; y no solo la música como tal, sino la sonoridad en general que puede generarse con el propio cuerpo del intérprete. Para marcar un ritmo no siempre se requiere de estímulos sonoros externos.

Además, existe el ritmo de cada una de las escenas que componen una obra, que sirve como elemento para potenciar el ritmo general de la pieza, por lo tanto, el ritmo no solo se simplifica en la utilización de un agente sonoro para marcarlo, sino también en toda la exploración corporal y espacial, previa a la construcción de la composición coreográfica.

El coreógrafo y director Álvaro Fuentes Medrano habla sobre el ritmo desde su propio punto de vista en su libro *El dramaturgista y la deconstrucción de la danza* (2012), en donde nos dice que este es uno de los elementos fundamentales internos de la composición de la danza. Sin este elemento, no se pueden generar los matices que se necesitan en la puesta en escena. Sin la variante de los ritmos, todo sería lineal y la pieza/obra/ ejercicio escénico se mantendría en la misma dinámica, sin conectar de maneras activas con el espectador.

Cuando el ritmo es claro en la construcción escénica, el control del tiempo es preciso y hay menos cabida a errores o retrasos cuando se trabaja con varios bailarines. Fuentes Medrano dice: “el ritmo maneja la regulación del tiempo, en busca de un equilibrio en la ejecución lenta o rápida de las frases que conforman la estructura de movimiento y el texto dramático de la obra.” (2012, p. 86).



Por otro lado, Patrice Pavis, en su libro *Diccionario del Teatro* (1984), habla de manera más general sobre el ritmo en la representación escénica. El ritmo es un elemento más complejo dentro del ámbito escénico, ya que no se encuentra marcado y establecido como en la música, debido a eso es necesario trabajarlo desde el inicio de la investigación escénica, para que en la puesta final potencie la creación y no la vuelva tediosa o monótona:

Este ritmo, que no está indicado con precisión en las acotaciones (como en el caso de la música), es el elemento más sensible de la percepción del espectáculo: de él depende la impresión de una puesta en escena dramática o épica apretada o morosa en su desarrollo. El ritmo de la acción, su progresión continua o escalonada proporcionan el marco rítmico general. (Pavis, 1984, p. 428)

También la pausa es una de las herramientas que pueden ser usadas como potenciador del ritmo, porque es necesaria para saber cuándo un movimiento posee ritmo o carece del mismo. Es necesario tener un conocimiento claro sobre los silencios y pausas que existen en cada una de las escenas para saber manejar el ritmo de la obra. Como se explica en el libro *el Arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral* (2012):

Cuando se dice ritmo, se dice también silencio o pausa. En efecto estos son el tejido fundamental sobre el cual se desarrolla el ritmo. No hay ritmo si no se tiene conciencia del silencio o de la pausa: aquello que diferencia dos ritmos no son los sonidos o movimientos producidos sino el modo como se organiza el silencio o la pausa. (Barba y Savarese, 2012, p. 245).



1.2 *Scores in motion* (Partituras de movimiento)

Históricamente, los *Scores in motion* o Partituras de movimiento en español, nacen en el contexto socio-artístico del surgimiento de la Danza Posmoderna en Nueva York, ese momento histórico marca un inicio, una ruptura que es heredada (adquirida) por varias generaciones, sociedades, gremios en distintas formas, proyectos.

Entendida como una forma distinta de acercarse a la creación y entrenamiento dancísticos, la Danza Posmoderna – llamada así porque cronológicamente hablando viene después de la Danza Moderna- tuvo como sede la Iglesia *Judson Memorial*, ubicada en Nueva York. En el año 1962, esta iglesia empezó a ser usada como un espacio distinto, en donde se reunían semanalmente el grupo conocido como *Judson Dance Theater* (Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon e Yvonne Rainer) y la gente en general podía llegar y observar nuevos y variados trabajos.

En estas presentaciones no estaban involucrados únicamente bailarines, sino también artistas de todas las áreas como pintura, escultura, música, escritura, poesía, entre otros. De esta manera, estas muestras se caracterizaron por ser multidisciplinarias, y la información que se compartía desde cada práctica artística alimentaba y afectaba a las demás.

La Danza Posmoderna, producto de estos encuentros y convivencias creativas, poseía varias características, entre ellas encontramos:



- la predominancia del proceso investigativo sobre el producto
- el rompimiento de las fronteras en las artes haciendo que distintas disciplinas dialoguen en busca de un mismo propósito
- cualquier movimiento por más cotidiano que sea puede ser considerado danza
- cualquier persona puede ser un bailarín

En esta etapa de la danza, se buscó un cuerpo natural, sin adornos, en donde se pretendía trabajar con las características reales y únicas que posee cada cuerpo, como el peso, la altura, el volumen, etc. El cuerpo no solo fue el instrumento de la danza sino que se volvió la danza en sí misma, adquiriendo importancia y convirtiéndose en el centro de atención.

De acuerdo a Susana Tambutti (2009):

Una de las ideas comunes que subyacía en todas las prácticas escénicas fue la convicción de que la obra coreográfica ya no era solo un objeto físico producido por el artista, sino que consistía en la exposición de conceptos e ideas; el acto de provocación mismo ocupaba el lugar de la obra. Se iniciaba así un drástico cambio en el modo de definir una obra de danza y se establecía una nueva relación entre teoría y práctica artística. Todo esto llevó al cuestionado provocativo del concepto “danza” así como también al rechazo de la idea de creación individual de obras singulares, quebrando de manera definitiva el mito romántico del artista como un ser único y elegido, al mismo tiempo que abrían nuevas posibilidades en las relaciones con las distintas áreas de las artes escénicas. (p. 07).



Todas estas ideas se conjugaron con el manifiesto NO de Yvonne Rainer creado en 1965 que dice:

No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y a la magia y al hacer creer, no al glamour y a la trascendencia de la imagen de estrella, no a lo heroico, no a lo anti heroico, no al imaginario basura, no a la implicación del intérprete o del espectador. No al estilo, no al “mal gusto”, no a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete, no a la excentricidad y no a conmover o ser conmovido. (Rainer, p. 178).

El principal legado que dejó el *Judson Dance Theater* fue la nueva concepción del cuerpo en oposición a la danza moderna, que rechaza por completo el virtuosismo y los movimientos estéticos y/o estilizados, ganando protagonismo lo cotidiano del movimiento corporal, el cuerpo como herramienta neutral para el movimiento en donde no se busca sorprender al espectador, sino únicamente el moverse. “El sentido democrático y la activa participación de cada uno de los miembros que conformaban el grupo permitió la ruptura de ciertas costumbres jerárquicas, y se buscaba que todos estén en una misma línea en cuanto a expresar sus ideas u opiniones.” (Tambutti, 2009, p. 26).

Por otro lado, hablando desde un contexto cercano, es necesario tratar sobre Lorena Delgado y su experiencia con los *Scores in motion* como método para la creación en la danza en Cuenca y el Ecuador. Ella expresa lo siguiente:

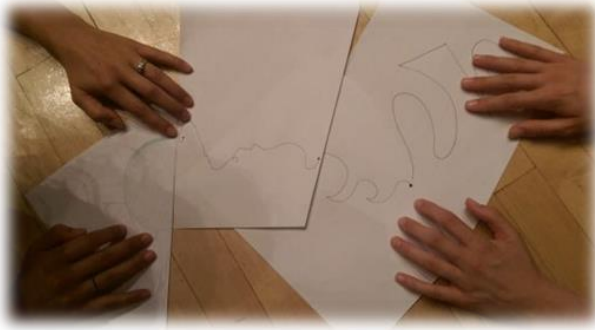


Dentro de las estrategias de investigación y creación, la tarea fue una herramienta fundamental para la construcción de nuevas dinámicas artísticas. En este contexto artístico e histórico, aparecen los *Scores in Motion* o *Partituras de movimiento*, que son una organización amplia de consignas (reglas, juegos, guías) detonantes de movimiento que se sustentan en la experiencia y propuesta de quienes la reciben.

Las *Partituras de movimiento* o *Scores in motion* son una herramienta que nos facilita la organización y delimitación del material y también nos permite ampliar las capacidades corporales de cada bailarín. Además, mediante el uso de esta herramienta podemos ejecutar de manera más clara la organización de las reglas, guías y premisas en el trabajo de investigación e improvisación.

La partitura no es una forma estable, está en constante retroalimentación, siempre va a haber frescura y algo vivo en lo que se haga. La partitura se vuelve una forma de vida, la partitura es el camino ideal para enfrentar el terror frente al espacio vacío, la partitura ofrece pasos claros para recorrerla y que aparezca material. Ortiz, E. (mayo de 2020). Entrevista con Lorena Delgado. [InstagramTv]

En las siguientes imágenes se pueden observar las herramientas usadas por Lorena Delgado en su Laboratorio de exploración y creación “Partituras en movimiento” realizado en las ciudades de Cuenca y Quito en el año 2015, los puntos y trayectos de los mapas dibujados en el papel fueron utilizados para la distribución del uso espacial.

*Ilustración 1 Puntos y trayectos**Ilustración 2 Trayectos en espiral**Ilustración 3 Reconocimiento de los puntos*

Las Partituras de movimiento pueden ser usadas como herramienta de creación de material o también como elemento de edición del mismo. En esta investigación, se usaron las partituras de movimiento como un mapa físico de puntos y trayectos que sirvió de base para la indagación del trabajo práctico; y en una segunda fase como elemento para la organización, estructuración y edición del movimiento en la construcción del material de la muestra final del trabajo.

Ya que en este proyecto de investigación - creación se propuso que los bailarines no solo sean intérpretes dóciles, que siguen únicamente órdenes del que dirige, sino que se constituyeran en



creadores como parte fundamental en la generación de materiales, el uso de los *Scores in motion* permitió que ellos sean activos y propositivos dentro del proceso creativo; por lo tanto el lugar de “director” se replanteó frecuentemente.

El uso de la herramienta *Scores in motion* o Partituras en movimiento, permitió generar un diálogo más profundo entre la directora y los intérpretes – creadores, ya que los bailarines tuvieron una mayor participación en el proceso de creación, se volvieron propositivos y creadores de ideas; y tuvieron la libertad de opinar en cada una de las etapas investigativas.

Al realizar un mapa de recorridos y puntos propios, cada intérprete fue responsable de generar su material que, más adelante, dialogó con los recorridos de los demás bailarines; entonces el trabajo creativo no fue únicamente responsabilidad de la directora. Su participación se centró en generar las premisas para la investigación creativa, en cada ejercicio y fue la encargada de la edición del material obtenido para la composición final.

Los intérpretes al momento de elaborar sus recorridos lo hacían con movimientos propios y únicos que nacieron a partir de las herramientas de improvisación y creación -combinando tanto los *5Ritmos* como las Partituras en movimiento-, y por supuesto también desde sus experiencias y conocimientos previos. Esta combinación de procedimientos tornó muy interesante la observación y análisis del diálogo de los intérpretes y las distintas cualidades de movimiento de cada uno; lo que hizo posible la construcción de un lenguaje común.



Esta experiencia de entrenamiento, improvisación y creación escénicas, hizo evidente que los *Scores in motion* dentro de la investigación y composición del material son un eje fundamental, porque permiten generar una relación y un diálogo activo con todo lo que existe en el espacio en el que trabajamos. Por otra parte, se generan lazos y conexiones profundas entre los intérpretes ya que damos espacio y tiempo para conocer el cuerpo y el movimiento del otro ser.

1.3 La Atención Sensible

La *atención sensible* es un término creado por Marie Bardet y que hace referencia a la unión entre un hacer y un sentir, en el capítulo *Sintiente/moviente* de su libro *Pensar con mover*. En este apartado del mencionado libro, Bardet explica cómo la atención es fundamental, tanto en la vida como en el acto de moverse y danzar, para prestar especial atención en los detalles que nos rodean y nos sirven para la creación.

La atención está íntimamente ligada a la sensación y a la percepción que posee nuestro cuerpo, en relación con el exterior. En palabras de Bardet (2012): “... de la relación con la decisión, y con el movimiento voluntario se esboza como una atención sensible; es decir en la unión entre un hacer y un sentir.” (p. 153).

Esta sensación equivale a lo externo, al contacto de los cinco sentidos (tacto, olfato, visión, audición y gusto) con los objetos que nos rodean: la sensación es la primera instancia para que el



estado interno suceda en el cuerpo, cuando hablamos de sensación nos referimos a la provocación que se da desde fuera hacia dentro; el estímulo externo que los sentidos detectan y traducen en el cuerpo humano.

Por otro lado, la percepción se entendería como la segunda etapa, luego de la sensación; en este momento se crean los estados mentales y sensoriales a partir de los sentidos. Es decir, primero recibimos el estímulo físico mediante los sentidos y luego internamente a este estímulo se le da significado y organización.

Es por esto que la *atención sensible* debe entenderse como la unión de la sensación y la percepción, esta conjunción que existe entre la sensibilidad externa e interna que se relaciona íntimamente con los *5Ritmos* de Roth.

El concepto y definición de la *atención sensible* fue comprendido por cada uno de los intérpretes-creadores de maneras distintas. Por ejemplo, Juan Iñiguez usó los elementos físicos presentes en el lugar de ensayo para activar su conciencia corporal y espacial y de esta manera generar sensaciones más allá de él mismo relacionándose con las demás energías que ocupaban dicho espacio. Dagmar González, por su parte, generó imágenes internas con experiencias vividas y objetos conocidos por ella que se potenciaron con los estímulos externos como: la música y las sonoridades de los otros dos cuerpos y del suyo propio. Finalmente Gabriela Vásquez, que tiende a enfocarse mucho en ella misma y olvidarse de todo lo demás, supo utilizar de manera positiva la presencia de la voz en off para despertar su atención externa.



Para finalizar este primer capítulo, es necesario dejar en claro que las tres técnicas anteriormente mencionadas (*5Ritmos*, *Scores in motion* y *Atención sensible*) serán usadas en el laboratorio de creación de manera que cada una beneficie tanto a la composición como al aprendizaje de los intérpretes-creadores y no serán usadas tan estrictamente sino que irán mutando de acuerdo a las necesidades de los bailarines, el espacio y la directora.



CAPÍTULO II

2. LABORATORIO DE CREACIÓN

2.1 Investigación – Creación

La investigación - creación es una parte fundamental dentro de las prácticas artísticas, en este caso específicamente en la danza, ya que si no hay práctica, no hay investigación – creación, la una no puede desarrollarse sin la existencia de la otra. Víctor Carreño en su artículo llamado *¿Qué es la investigación –creación?* (2014) expresa lo siguiente: “Al fin y al cabo la investigación creación es inseparable de las prácticas artísticas, parte de ellas y vuelve a ellas. Estas son inagotables, como también su interpretación.” (2014, p. 53).

En las artes escénicas, no puede darse la investigación-creación sin la práctica, pues el conocimiento nuevo aparece en la misma experiencia física, en el laboratorio como tal y no únicamente en la parte teórica como sucede en las investigaciones de otras ramas de estudio.

Mediante la investigación que se desarrolla en este trabajo de titulación, se va poniendo en práctica cada una de las premisas establecidas dentro del laboratorio con la única finalidad de



observar su funcionalidad dentro del proceso creativo y cómo este afecta y de qué manera en el ejercicio coreográfico final.

En la investigación en artes, al igual que en la investigación científica, se plantea una hipótesis cuya afirmación o negación solo es capaz de ser obtenida mediante el trabajo en la práctica. Como afirma González: “Práctica e investigación van de la mano del trabajo del actor que crea e interpreta a través del ejercicio de la composición.” (2013, p.46). En nuestro caso en particular, no se habla de un actor, sino de un intérprete-creador capaz de generar materiales escénicos mediante la improvisación e investigación en la práctica e indagación con su cuerpo como herramienta primordial.

Para ejemplificar, uno de los elementos que pueden ser usados en la investigación-creación es la *Composición en Tiempo Real* (término acuñado por el coreógrafo e investigador escénico Joao Fiadeiro), como método compositivo total o parcial. Dicho término se refiere a lo siguiente:

Composición hace referencia al acto de tomar posición dentro un marco compartido, común.

Componer, entendido como toma de posición, opera bajo la idea de que todos los sujetos participantes se posicionan en igualdad de condiciones y responsabilidades respecto a lo común. Existe una co-incidencia, una concordancia, donde todos los sujetos activan y transforman el hecho en un plano común.



Tiempo Real, apela al estar siendo, estar haciendo, al presente. El sujeto realiza su gesto dentro del plano común en un tiempo presente, alimentando eso que está siendo. El gerundizar prevé un futuro provisorio, no una meta concreta donde llegar, por tanto ha de asumir lo abstracto y lo temporal. El gerundizar nos lleva a tener que fijar la mirada y leer continuamente aquello que está siendo. CTR, N. S. P. E. C. (s/f). Técnica de Composición en Tiempo Real. Recuperado el 2 de mayo de 2021, de Colaborabora.org website:
https://www.colaborabora.org/wpcontent/uploads/sites/7/2016/03/CTRparaCOLABORAR_explicarCTR.pdf

Cuando se dice que en la Composición en Tiempo Real todos los bailarines se encuentran en un plano en común, se refiere a que manejan las mismas premisas para ejecutar dicha composición en tiempo real, no hay cabida a errores, ya que mientras se respeten las reglas todo movimiento, toda acción es válida. La importancia de la Composición en Tiempo Real radica en que el intérprete-creador lea con total atención todo lo que está ocurriendo en la escena y que de esta manera sepa cuándo y cómo intervenir dentro de la improvisación.

En este trabajo, dicha herramienta composicional es usada en puntos estratégicos de la composición coreográfica. Uno de esos momentos es un juego de cambios de puntos espaciales entre los tres bailarines que cada vez que sucede es distinto, por lo que esa escena en particular estuvo en constante cambio, a pesar de que las premisas que conforman el juego son claras, es decir, la escena se construye en tiempo real, es única e irrepetible.



Las artes escénicas, al ser un arte vivo, son irreproducibles, aunque la coreografía o la escena sea la misma en esencia, cada presentación es distinta debido a varios factores que la alteran en el momento como: espacio, actitud del público, estado físico o anímico de los intérpretes y un sinfín de otras variantes, lo que convierte a las artes escénicas en un arte de acción.

El “live art” o el “performance art”, lo que conocemos en español como arte de acción, encontró su familiaridad con las artes escénicas por un motivo claro: la escena es sólo posible cuando transcurren, confluyen y acontecen en un mismo lugar y tiempo, los elementos que la componen. Y en ese cruce también es donde aparece la posible desestabilización de los materiales y las formas ontológicas a cada una de las artes involucradas. (Ortíz, 2015, p. 03).

Por las mismas características cambiantes que se dan en la investigación artística, es necesario el registro de todo el proceso previo a la presentación final de la composición para demostrar los resultados de la investigación a individuos ajenos a ella, ya que no es suficiente con la simple muestra al público para sostener todo el proceso investigativo.

En esta consideración, lo primero que hay que determinar es que no basta con la creación escénica y la presentación al público de ella para hablar de resultados de investigación en el mundo académico. Si está claro que en el mundo del arte la obra debe hablar por sí misma, en el ambiente



académico no es suficiente que así sea, precisamente, por el carácter efímero del acontecimiento teatral.

Es imposible dar cuenta de los resultados de un proceso creativo si no queda un registro de ello. Además, las reflexiones que se generaron alrededor del proceso de investigación y creación en la obra teatral se quedan encerradas en la mente de sus ejecutantes. (González, 2013, p. 52).

En resumen, es importante entender que en las artes – y en las artes escénicas en particular – el registro (de distintas formas y en distintos formatos) del proceso de investigación-creación es un requisito fundamental, pues los hallazgos y descubrimientos que se hacen durante dicho proceso alimentan, contrastan o incluso pueden contradecir las asunciones que, como hacedores y pensadores escénicos, tenemos de nuestra praxis. Es decir, la práctica y su constante movilidad está permanentemente reconfigurando el conocimiento sobre la escena y sus elementos.

2.2 Taller 5Ritmos

La estrategia metodológica de investigación de este proyecto de titulación planteó, desde su inicio, que el laboratorio estaría conformado por dos talleres, los cuales tratarían los *5Ritmos* de Gabrielle Roth y los *Scores in motion* o Partituras en movimiento, respectivamente, como herramientas de improvisación y creación. En el primer taller, se exploró la técnica de Roth de manera física y teórica conjuntamente con el análisis del concepto *atención sensible*, que Marie Bardet en su libro *Pensar con mover*.

Este taller tuvo una duración de cinco semanas y diez sesiones; en las primeras tres semanas se trabajaron los ritmos de manera independiente y en la cuarta y quinta semana se exploraron los *5Ritmos* en conjunto, completando la creación de la Ola.

En la primera sesión, se tuvo un acercamiento con los *5Ritmos* y su teoría, ya que dos de los tres intérpretes no habían explorado con anterioridad esta herramienta. Se habló sobre cada uno de los ritmos y sus respectivas características, así como su relación con los cuatro elementos de la naturaleza y también el vínculo que posee cada ritmo con las etapas del ciclo de la vida. Es decir, se puso en conocimiento común las particularidades de la herramienta y la manera en la que se trabajaría para encaminarla hacia la generación de materiales dancísticos.

En la segunda sesión, el trabajo se centró en la exploración del primer ritmo (*Fluido*); primero recordamos cuales son las características de este ritmo y luego continuamos con la indagación corporal en donde, conjuntamente con la música seleccionada, se fue conociendo la forma que cada bailarín posee para moverse en el *Fluido*; cada intérprete - creador tuvo una experiencia completamente distinta con este primer ritmo.



Ilustración 4 Taller 5Ritmos



Ilustración 5 Taller 5Ritmos

A Gabriela Váscones (otra de las integrantes del equipo) le costó mucho que el movimiento sea constante, la principal característica del ritmo *fluido*, ya que ella posee una cualidad de movimiento que llama “fragmentada”. Uno de los elementos que le permitió acercarse más al *fluido* fue el trabajo de piso. Se sintió muy cómoda en él, por lo tanto fue complejo guiarla a salir de este lugar que era su zona de confort. También, muchas veces olvidaba que no estaba sola en el espacio, sino que lo compartía con personas y objetos; y por eso detenerse y observar lo que le rodeaba le funcionó para ser más perceptiva.

Juan Iñiguez (otro de los integrantes del equipo), quien ya había trabajado previamente con los *5Ritmos*, se concentró en recordar pautas que ya tenía asimiladas en su cuerpo y que ya había olvidado por la falta de práctica. El uso de la imagen del agua en la corriente de un río o del fluir de la misma le facilitó este recordar lo ya aprendido.

De los tres bailarines, Juan es la persona a la que más le cuesta trabajo construir una fluidez en la exploración de este ritmo, ya que su cuerpo tiende a producir movimientos más angulares por su constitución física, pero el uso de las imágenes y de la guía externa le ayudó a recordar que su cuerpo debe moverse como si fuera un líquido recorriendo una tubería. Otra imagen que le

sirvió fue la espiral, que le permite dejar el estado de tensión en el que se encontraba normalmente, para llegar a la relajación: “Pienso que me muevo libre, sin tensiones pero esto no es así, hay un momento en que el cuerpo concientiza y noto que no hay fluidez.” (Iñiguez, 2019).

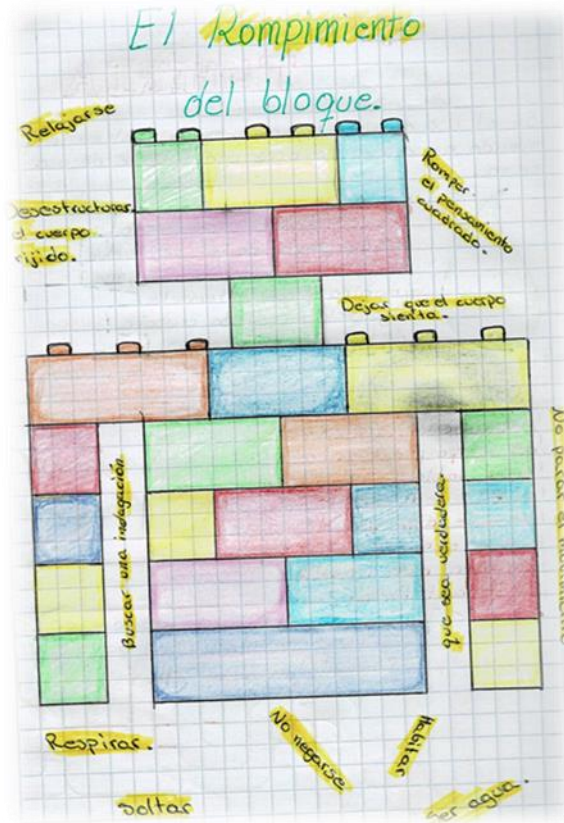


Ilustración 6 Iñiguez J. sobre el Fluido

A otra de las bailarinas, Dagmar González, le sucedió que tendía a detenerse en el movimiento, a cortarlo porque ya no sabía qué hacer con su cuerpo, porque sentía que se le agotaban los recursos y le funcionaba mucho hacer una pausa para escuchar las premisas del ritmo, que eran constantemente repetidas por la directora. Sus movimientos eran bastante repetitivos y ella se percató de esto, por lo que concluyó que, a pesar de la repetición, siempre el movimiento cambiaba en intensidad, fuerza, velocidad y también el lugar que ocupaba en el espacio no era el mismo.



Una de las imágenes que le sirvieron fue el acariciar, sentir cómo acariciaba el aire y el espacio con cada parte de su cuerpo, por más pequeña que esta fuera. Cuando sintió que los materiales de exploración se agotaban, le ayudó el observar el espacio y a sus compañeros y nutrirse del movimiento de ellos. Vinieron a su mente imágenes de animales delicados y elegantes.

En la tercera sesión, luego de trabajar en el *Fluido*, se adicionó el ritmo *Staccato*. Se inició explicando sus premisas y las mismas se repitieron constantemente en la improvisación, para que los intérpretes no se desviaran hacia otros lugares que no se estaban indagando.

En la exploración del *Staccato*, Juan recurrió a la *atención sensible* mediante el uso de un elemento externo que le hiciera generar reacciones internas, dicho elemento fue la mirada de las otras dos bailarinas que sirvió de gran apoyo para sostener la energía en el ritmo y en estos momentos sucedía algo inesperado, ya que de manera involuntaria los movimientos de todos eran semejantes entre sí. Juan sintió completa libertad ya que las cualidades naturales de su movimiento son similares a las cualidades de este ritmo, por lo que únicamente dejó que su cuerpo hiciera lo que más le atrae y no necesitó demasiado el uso de imágenes, a diferencia de lo que había ocurrido en la exploración del *Fluido*. Una de las imágenes más fuertes para él fue la de un robot y la cualidad típica del mismo, que es fragmentada o entrecortada.

A Gabriela le sucedió que permanecía durante largos periodos de tiempo en el mismo lugar del espacio, por lo que había que recordarle continuamente que explorara el espacio con mayor libertad. La música le ayudó para entrar en el ritmo, porque al inicio no lo comprendía bien, pero



específicamente con el uso de una música en particular y la conciencia del uso de la respiración, logró que su cuerpo entrara en la cualidad de movimiento requerida.

El uso de los niveles le generó mayor dificultad porque, al ser una zona segura el piso, le costaba salir de este y explorar niveles más altos, el movimiento se opuso a lo que su cuerpo estaba acostumbrado. Las imágenes de cortar el aire y dibujar con las extremidades en el espacio fueron muy potentes en su mente, en este caso el uso de la *atención sensible* se dio al contrario de como la usó Juan, ya que Gabriela se valió de un estímulo interno como es la imaginación para exteriorizarlo mediante el movimiento de sus extremidades y su cuerpo en general. Trató de tener control sobre su energía para no agotarla y terminar cansada en medio del movimiento.

Dagmar se sintió bastante incómoda porque siempre tenía la tendencia de volver al *Fluido* y no mantenerse en las premisas del *Staccato*. Al inicio se sentía muy cómoda y únicamente se centró en ella misma, ignorando la información que podrían ofrecerle los otros intérpretes; pero cuando ella sentía que había agotado el movimiento, se alimentaba al observar la propuesta de movimiento de los demás. En este caso particular, ella usó la *atención sensible* de dos formas distintas, pasando de la una a la otra cuando sentía que se agotaban los recursos de su movimiento: la primera forma fue la de concentrarse en ella y sus pensamientos de manera interna que le ayudó a conocer y profundizar en su propio movimiento y la segunda fue mirar y resonar el movimiento de sus compañeros; esto le facilitó el buscar nuevas formas de moverse que no conocía y salir de su zona de confort.



Fue difícil para ella dejar que su cuerpo guiara el movimiento: su mente quería tener el control de todo; al explorar en este ritmo lo que sucedió fue que sus pausas se alargaban demasiado, en su opinión. Pero eran muy necesarias para ella porque le permitían controlar los pensamientos que surgían en su mente y permitir que el cuerpo produzca movimiento. Por otra parte, se le complicó activar las extremidades inferiores y esto dificultaba sus desplazamientos en el espacio.

Ella sintió una tensión constante en la mayor parte del cuerpo al ejecutar este ritmo; la imagen del guerrero fue la más potente en su desarrollo y comprensión del *Staccato*, su mirada estuvo más activa, despierta y atenta a todo lo que sucedía. “Suelo sentirme cómoda, pero el estar todo el tiempo re direccionando los impulsos me puso en mucho conflicto, al igual que el querer estar todo el tiempo acompañando el movimiento con la música.” (González, 2019).

En la cuarta sesión, luego de explorar el *Fluido* y el *Staccato*, se indagó en el *Caos* que para los intérpretes fue el ritmo más fuerte, energéticamente hablando, ya que dejaron que su cuerpo guie por completo el movimiento. Se explicaron las premisas de este ritmo y las imágenes que nos ayudan a relacionarnos con el mismo.

Al inicio de esta exploración, a Dagmar le causó gracia la canción que estaba sonando y explicó que le recordaba a un comercial que ella veía en la televisión cuando era niña; su movimiento se vio afectado por este hecho, por lo que optó por realizar movimientos grandes con la cabeza para tratar de sacar ese recuerdo de su pensamiento.



Luego de este suceso, con las demás selecciones musicales utilizadas, sintió que liberó su cuerpo y dejó de pensar. Durante toda esta exploración fue evidente para ella la tendencia de ir al nivel bajo: era como si el piso le llamara.

Ella descubrió realmente el *Caos* en el acto de saltar y tuvo la imagen de un canguro que salta muy alto; en el salto, el cuerpo estaba en riesgo y sentía vértigo, en ese momento su mente se desconectaba y era el cuerpo el que dirigía. Otra imagen era la de un vaquero que le llegó por uno de los impulsos sonoros, lo que la llevó a reproducir los movimientos estereotipados de los personajes que aparecen en las películas de vaqueros.

Por su parte, Gabriela disfrutó mucho el transitar por este ritmo; ella sintió que estalló varias veces con su cuerpo, saltó, cayó, se levantó, giró y todo fue muy catártico. No se detuvo nunca y sintió que su energía no se agotaba: jamás se cansó ni se quedó sin respiración, pues puso mayor atención a las acciones de inhalar y exhalar, volviendo consciente el proceso de respirar.

Por otro lado, en la sala de ensayos hay una pintura abstracta que fue interpretada por Gabriela como un pez, esta imagen producida por ella le ayudó a construir una cualidad de movimiento como el mencionado animal.



Ilustración 7 Váscones G. sobre el Caos

En el movimiento de Juan surgieron formas que ni siquiera él mismo sabía que era capaz de realizar. En la exploración del ritmo *Caos*, la energía se desarrolla a un cien por ciento; por lo tanto para Juan fue difícil construir los grandes desplazamientos que le provocaba el impulso del ritmo, y debió reducir su movimiento para protegerse y no lastimar a los demás, debido a lo reducido del espacio físico en el que se trabajaba.

Sin embargo, logró enriquecer su movimiento recurriendo a saltos en los que él descubrió que producía un descontrol de la energía pero con un gran control corporal. Describió la sensación del moverse en *Caos* como un fuego que se genera en su interior y le hace sentir grande y poderoso.

Como se había mencionado antes, el lugar de ensayo tiene algunas pinturas en sus paredes: una de ellas es un paisaje urbano con muchas personas. Para Juan esta imagen funcionó como una



herramienta para enriquecer su exploración del ritmo *Caos*, pues imaginó las historias de cada una de las personas pintadas en dicho cuadro. En la segunda pintura aparecen dos caballos luchando, se transmite su furia y fuerza, y estas dos sensaciones fueron también trasladadas al cuerpo del intérprete. Las características específicas de dicho espacio y la atención que ponía el bailarín a cada mínimo detalle le beneficiaron en el proceso de reconocimiento de los ritmos y de esta manera encontró nuevas formas de moverse por los niveles que antes no había experimentado en su cuerpo. Es decir, en este caso en particular las limitaciones o aspectos negativos que existían en el lugar que para otros hubieran sido un factor negativo, fueron usadas por Juan a favor de la exploración y beneficiaron la investigación y creación del movimiento.

En la quinta sesión, posterior al *Fluido*, *Staccato* y *Caos* se exploró en el ritmo *Lírico* y se analizó cuáles fueron los cambios y las sensaciones que se desataron en los tres intérpretes - creadores a lo largo de dicha investigación.

Por una parte, a Juan le fue muy útil la imagen de un papel que es llevado por el viento, se sentía en un lugar cómodo que no le era extraño, su cuerpo estaba muy ligero y liviano, sentía que en cualquier momento podría volar.

A estas alturas del laboratorio, la relación de Juan con la exploración de los *5Ritmos* le permitió encontrar una percepción corporal más liviana y relajada. Descubrió el *Lírico* particularmente en el nivel alto, ya que sentía que el nivel bajo le encasillaba únicamente en ciertos tipos de movimientos, y no podía encontrar otra forma de lenguaje corporal. El aire, que es el elemento que se relaciona con el *Lírico*, posee la capacidad de elevar o dejar caer un objeto, sin que este



jamás oponga resistencia; así que el intérprete-creador buscaba que su cuerpo no se resistiera al ritmo.

Una de las estrategias creativas de Dagmar fue la de dibujar un corazón para cada uno de los *5Ritmos*; en este gráfico ella representaba el elemento al que le corresponde cada ritmo. Al trabajar el *Lírico*, el gráfico del corazón estaba lleno de naturaleza y aire; por lo tanto sintió el ritmo como un estiramiento lleno de oxígeno. Esta imagen le resultó muy relajante y le ayudó en la conciencia de cuidar su cuerpo con delicadeza y amor.

Por otra parte, este ritmo también le provocó la imagen de un bebé que busca ser protegido en los brazos de su madre, y produjo su movimiento basada en la intención de masajear su cuerpo.

Para Gabriela, la estrategia que funcionó fue la de adoptar movimientos característicos de la danza clásica, pues los percibió como adecuados para relajarse y controlar más el cuerpo; el impulso sonoro escogido también le ayudó en la construcción de movimientos inspirados en la técnica clásica. Esto nos hace entender que los estereotipos que construimos culturalmente (el vaquero, los caballos, la danza clásica) pueden ser herramientas en la creación de materiales escénico-coreográficos no necesariamente relacionados con estos estereotipos.

Ella sintió que el *Lírico* era una liberación para que el cuerpo se reacomode y regrese a su estado normal, pero a la vez fue un lugar para dialogar con él y escucharlo.



En la sexta sesión, se trabajó por completo en los *5Ritmos*, enfocándose en la exploración del último ritmo, la *Quietud*. Lo que se pretendió generar fue una conciencia corporal más profunda, puesto que se tuvo que potenciar la escucha interna del cuerpo.

Para Juan, la *Quietud* fue un espacio de descanso, luego de pasar por los cuatro ritmos anteriores lo único que él quería hacer era cerrar los ojos e ir hacia el piso y descansar, porque su cuerpo perdió la fuerza para sostener el peso y esto lo llevó directo al suelo, sintió cómo la gravedad le atraía y le obligó a quedarse en el nivel bajo. La falta de movilidad externa le ayudó a enfocarse en lo interno de su cuerpo.

Por su parte, Gabriela analizó todo lo que sucedió en los ritmos previos y le prestó especial atención a su movimiento interno y escuchó los sonidos que se dan dentro del cuerpo, sentía el hormigueo recorrer cada una de sus extremidades, el sudor cayendo sobre su piel. Fue mágico para ella percibir el cuerpo a profundidad.

Dagmar sentía todo su cuerpo, percibió hasta las partes más pequeñas de su organismo que normalmente se dejan de lado o no se suelen percibir. Una de las imágenes que resonó en ella fue sentir el latido del corazón cuando se mueve, su ritmo e intensidad. Se enfocó en su mundo interior y en todos los sonidos que este realizaba, lo imaginó como un agujero negro por el que caía. “Encontré que dentro de esa quietud había micro movimientos que solo surgían esporádicamente como espasmos o reflejos.” (González, 2019).

A partir de la sesión siete, hasta finalizar el taller, se continuó realizando la *Ola* completa propuesta por Roth, para que de esta manera quedara muy asimilado cada uno de los *5Ritmos* en los intérpretes y poder usarlos en la siguiente etapa del laboratorio: los *Scores in motion* o Partituras en movimiento.

Una de las cosas más interesantes en el desarrollo de este taller, sucedió cuando los bailarines explicaban cómo relacionaban ciertas imágenes con cada uno de los ritmos.

Por ejemplo, Dagmar –como habíamos explicado anteriormente- dibujó imágenes de distintos corazones, con fuego, con agua, entre otros y los correspondió con los ritmos. Por su parte, Juan se dejó afectar con los elementos que se encontraban en el lugar de ensayo, tres cuadros: uno de caballos, otro con personas y uno antropomorfo; y finalmente Gabriela estableció una relación emotiva, a partir de su memoria corporal conjugó una sensación ya vivida en momentos específicos con los *5Ritmos*.

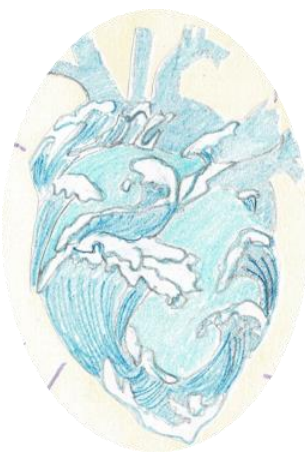


Ilustración 8 Fluido



Ilustración 9 Staccato



Ilustración 10 Caos

*Ilustración 11 Lírico**Ilustración 12 Quietud*

Además de la experiencia vivida por cada intérprete-creador en la creación de materiales coreográficos, fue posible identificar las maneras en las que cada uno se relacionó y trabajó los *5Ritmos*; con cuáles de estos existió una mayor afinidad o cuáles representaron un mayor reto físico, mental y emocional. De esta manera, se obtuvo parte del material para la creación coreográfica conjuntamente con la técnica de los *Scores in motion*.

Al finalizar este primer taller, pude percibir que a cada bailarín, al tener su forma peculiar de moverse, se le dificultó salir de su zona de confort y experimentar nuevos tipos de movimientos, pero la música y el constante recordatorio externo de las características de cada ritmo permitieron que se diera una exploración más profunda, además a su manera los tres se relacionaron muy bien con el ritmo *Caos*, por lo cual partimos de dicho ritmo para la composición coreográfica que se crearía más adelante.

El *Caos* es más libre por lo cual fue perfecto para los momentos de improvisación dentro de la creación, pero no solo usamos este ritmo, también usamos los ritmos *Fluido*, *Lírico* y *Staccato* que fueron perfectos para otros momentos en la composición que necesitaban ser más estructurados y



controlados: y por último la *Quietud* que fue una buena herramienta para generar pausas y oposiciones en el trabajo coreográfico.

2.3 Taller *Scores in motion* o Partituras en movimiento

En el segundo taller programado dentro del laboratorio de creación-investigación, se trabajó con las Partituras en movimiento o *Scores in motion*. Para iniciar las actividades, se dio una explicación teórica sobre las partituras y sus características particulares; a partir de esa conversación, se procedió a la elaboración individual de un mapa de ocho puntos espaciales en una hoja de papel, dichos puntos podían ser marcados aleatoriamente, no había una forma definida para elegir un lugar o un orden. La partitura de movimiento, hoja de ruta o *Score in motion* se explica bastante claramente en la acepción de Ortiz (2017):

La hoja de ruta es la traducción en figuras geométricas, direcciones y señales sobre el papel que —a partir de la interpretación que se haga de ellas— permite al intérprete prefigurar y, eventualmente, figurar tanto en su cuerpo-mente como en el espacio (físico o sonoro) ese recorrido de los materiales. (p. 27).

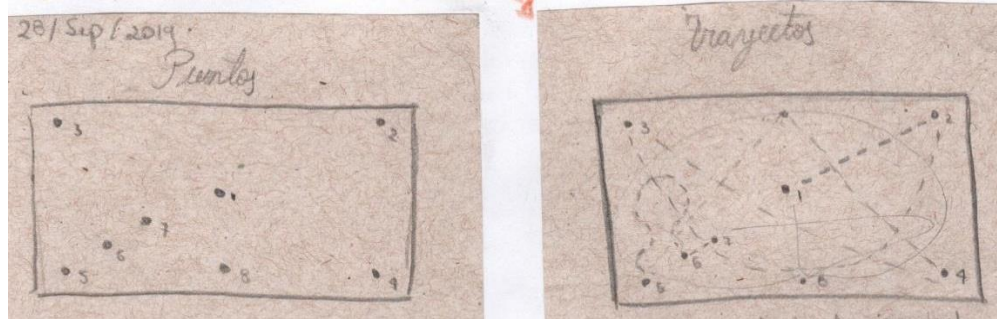


Ilustración 13 Mapa de recorrido. González D. (2019)

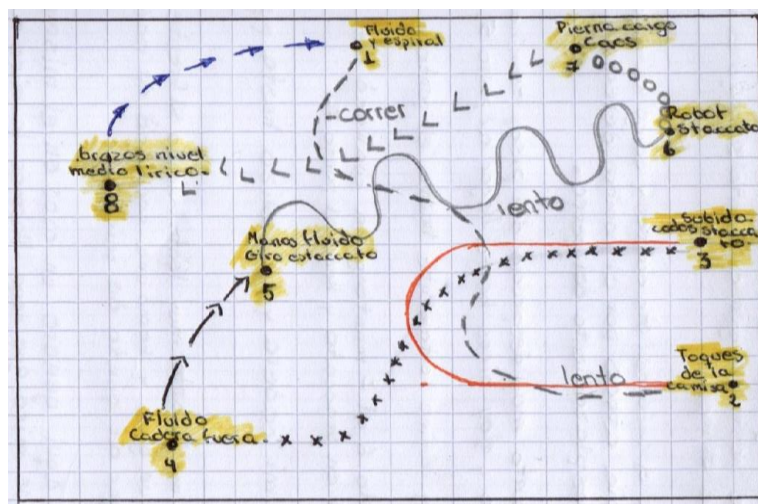


Ilustración 14 Mapa de recorrido. Iñiguez J. (2019)

Luego de establecidos los puntos de cada partitura, se procedió a enumerarlos. Como única premisa de organización espacial, se pidió que el lugar de inicio fuera exactamente el mismo lugar de finalización; es decir, se marcó un recorrido que culminaba en el lugar de inicio. Posteriormente, se debían trazar trayectos que unan cada uno de los puntos; estos trayectos podían ser directos o indirectos, podían ir de manera recta y corta de un punto a otro, o podía jugarse con las figuras geométricas y así el recorrido ser más largo e indirecto.



Una vez realizado el mapa de recorrido u hoja de ruta, cada intérprete-creador lo trasladó al espacio, memorizó sus ocho recorridos, hasta completar el trayecto. Este traslado del mapa bidimensional a la tridimensionalidad del recorrido espacial también debió ser realizado definiendo individualmente una frontalidad —es decir, uno de los cuatro lados de la arquitectura de la sala de ensayos debía ser pensado como la cuarta pared del espacio teatral.

El tiempo de cada recorrido de los intérpretes no fue unificado ni homogenizado, por el contrario, cada bailarín construyó su trayecto temporal independientemente de los demás. Como estrategia de creación y ensayo, si una persona terminaba antes que los demás lo que debió hacer fue seguir repitiendo su recorrido, hasta que no haya dudas ni cortes en el mismo.

A continuación, se trabajó en la creación de desplazamientos y movimientos de cada parte del trayecto espacial con la ayuda de la relación y el entendimiento que cada intérprete tuvo del taller anterior (*5Ritmos*). Con los nuevos materiales descubiertos por los bailarines, en cada ritmo crearon los desplazamientos y acciones individuales a lo largo de su *partitura de movimiento*, en este punto la composición dancística une tanto a los *5Ritmos* como a los *Scores in motion*.

En una primera etapa únicamente se trabajó en los puntos en donde se podían usar los distintos niveles (alto, medio y bajo) incluyendo el salto, además de distintas velocidades e incluso repeticiones. Luego el trayecto se convirtió en una secuencia o partitura de movimiento con traslado espacial desarrollada por cada intérprete-creador. Todo este trabajo se realizó de manera individual durante la primera semana de este segundo taller.

Luego de producidos los primeros materiales coreográficos de cada intérprete-creador, a partir de las partituras de movimiento, se probó a construir las primeras organizaciones espacio-temporales con el diálogo de estos materiales.

Para empezar, se observó en el mismo espacio paralelamente cada una de las partituras de movimiento. Se identificaron las similitudes en sus movimientos y desplazamientos, los distintos niveles y velocidades que usó cada bailarín, y también momentos de encuentros entre los intérpretes que podrían ser potenciados en la próxima fase de la improvisación.

En este punto del taller, se pudo organizar el material de todos, fijar los trayectos y espacios que utilizó cada uno, así como varios encuentros entre ellos. Estos encuentros se tradujeron y ampliaron en distintos recursos coreográficos de *partnering* y composición coreográfica: cargadas, solos, dúos y unísonos.

Algunos de los materiales obtenidos luego de este segundo taller, fueron elegidos con la finalidad de ser trabajados con los *5Ritmos* para la organización de la primera muestra compositiva.



Ilustración 15 Taller Scores in motion



2.4 Primera composición coreográfica

Como parte constitutiva del proceso de investigación-creación, el siguiente paso lógico era la construcción de una primera estructura coreográfica, que organizara y pusiera en relación dialogal los elementos y materiales que se levantaron en los dos talleres de improvisación y creación – *5Ritmos* y *Scores in motion* - para, por una parte, entender las posibilidades de relación de esos materiales y, por otra, procurar un primer esquema coreográfico.

En esta práctica creativa, el norte que nos guio siempre fue generar conocimiento sobre esa misma práctica, entender los procesos de creación y organización de materiales, para asumir ese entendimiento desde las particularidades de cada intérprete involucrado en este proceso. En palabras de José A. Sánchez:

La práctica artística engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con las destrezas propias y las de quienes intervienen en un proceso creativo. (2010, p. 330).

Este esquema coreográfico, este primer intento de montaje, fue también organizado con la huella sonora de una canción en particular (*I can't swim*: Elliot Moss, 2013), y este elemento ayudó a definir las cualidades rítmico-temporales de las partituras. En ellas se evidenció el uso de distintos niveles, velocidades y calidades de movimiento, de acuerdo a la creación de cada bailarín.



En este minúsculo primer montaje se empezaron a tomar las decisiones necesarias, con respecto a la selección de herramientas de creación y materiales levantados; se eligió construir la escena únicamente con el uso de tres ritmos (*Fluido*, *Staccato* y *Quietud*) dentro del mapa de creación de las Partituras en movimiento.

El *Fluido* se usó debido a su cualidad continua ya que permitió crear una mejor conjunción entre los mapas de recorrido de los tres bailarines. El *Staccato* aportó cualidades que potenciaron la forma que cada intérprete posee para moverse y, finalmente, la *Quietud* sirvió como elemento para generar pausas dentro de la composición y de esta manera se crearon matices rítmicos también.

No se pretendió expresar una emoción o situación concreta, la finalidad era solamente ordenar compositivamente el trabajo realizado previamente en los talleres, el centro de la muestra fue la investigación del movimiento por el movimiento. Esta decisión creativa y composicional se infiere de lo que asumimos como esencial a la danza contemporánea:

Antes que nada, y por sobre todo, la danza contemporánea - aquella que crece desde la asunción posmoderna de liberación de los cánones clásicos y que se distancia, por convicción, práctica y discurso, de la danza moderna- hace referencia a la evidencia del cuerpo, a la capacidad física del acontecimiento que implica el movimiento. Hace referencia y se ocupa, principalmente, de la efímera presencia y transformación de los cuerpos en el movimiento, del transcurso de las corporalidades en el tiempo y en el espacio. (Ortiz, 2014, p. 01).



Una vez estuvieron marcados todos los momentos y movimientos de la muestra, conjuntamente con los tiempos musicales, el siguiente paso fue la repetición continua (ensayos de limpieza y coordinación) de lo ya marcado con la finalidad de que el material quedara cien por ciento claro y preciso.

Luego de haber observado a los intérpretes en las sesiones de construcción de esta muestra se reconoció un ligero problema en cuanto a la activación, expresión y proyección de la mirada en cada uno de los intérpretes-creadores; los demás elementos de la escena se encontraban bien trabajados, por lo que era necesario intervenir desde la dirección, para mejorar el uso de la mirada como potenciador del movimiento y la expresión.

Para solucionar dicho problema persistente con la mirada, se implementaron varios juegos de miradas marcados dentro del material ya armado, es decir, cada bailarín sabía perfectamente a dónde mirar y cómo iba a responder la mirada del otro ante dicho estímulo. De esta manera, se pudo trabajar más activa y conscientemente este elemento. Porque como dice Olga Mesa en el capítulo *La danza empieza por la mirada* del libro “Cuerpos sobre blanco” (2003):

La mirada del público es todo y nada. Hay un juego de verdadero / falso en todo esto. Es como cuando estás muy cerca de algo que no puedes tocar. Se establece una relación muy misteriosa, porque no sabes qué mecanismo está funcionando. Yo siempre pienso en el público como en individuos. El trabajo de la mirada está siempre focalizado: se trata de individualizar al espectador. La mirada del público es como un espejo de mi propia mirada, hay una relación especular: como si a través de la mirada del espectador yo pudiera ver mi



propia mirada. 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. (p. 71).

Debido a dicho problema, se llegó a la conclusión de que para la etapa de creación de la muestra final era necesario generar varios ejercicios de mirada dentro del calentamiento y como parte del entrenamiento continuo en el laboratorio para que, al momento de la creación de las escenas, no se malgastara el tiempo en corregir nuevamente el uso de este elemento. Es decir, se comprendió que en el entrenamiento corporal de un intérprete deben incluirse todas las herramientas que se han puesto al servicio de la creación, no únicamente las herramientas técnicas corporales o composicionales.

En cuanto al tema espacial, debido a que los ensayos se realizaron en dos lugares completamente distintos, se presentaron ciertas dificultades que provocaron cambios dentro de la consolidación del ejercicio: un lugar era la sala de una casa lo cual provocó que las escasas dimensiones y los objetos decorativos de este espacio influyeran de manera directa en el movimiento de cada uno, ya que todos debían estar muy concentrados y ser cuidadosos al momento de manejar el espacio, para no causar accidentes y los movimientos debían ser más restringidos.

El otro lugar fue una sala de danza, mucho más grande, espaciosa e iluminada por lo que era necesario que los movimientos sufrieran variaciones y fueran mucho más extensos; además también fue necesario adaptar cada desplazamiento, es decir expandirlos, ya que el espacio que se debía recorrer era mucho más largo.



Ilustración 16 Primera composición

Luego se ensayó en un tercer espacio que era más largo que ancho y además tenía un pilar que reducía considerablemente el espacio y nuevamente lo que se buscó fue adecuar el movimiento al lugar. En este punto, en lugar de ver el cambio continuo de los espacios como algo negativo, se lo usó a favor con la finalidad de que la construcción coreográfica funcionara en varios tipos de espacios, convencionales y no convencionales.

El espacio en esta investigación desempeña un papel primordial debido a que las características específicas del mismo generaron que los recorridos individuales de los bailarines interactúen de manera acertada con los demás elementos del espacio (micas), generando el movimiento en base a los trayectos espaciales. Las tres micas colocadas como elementos escenográficos conjuntamente con las cintas de colores en el piso se convierten también en el espacio coreográfico, las micas brindan variadas formas en que los intérpretes puedan accionar en ellas: dibujar, escribir, acariciar y rayar.



Además, la mica tiene la característica de reflejar formas onduladas en un fondo liso cuando es iluminada de cerca y debido a esto surgió la idea de utilizar la iluminación en cada una de las micas en un tono azul para asemejar las olas del agua.

El espacio surge a través del movimiento y a la vez, es el espacio el que determina la relación entre los objetos y la persona. En relación a la danza, el espacio posibilita la producción de expresión y significado, lo mismo que ocurre con la arquitectura. Lizarraga, I., Carreras, I., Sisternas, M., Paquot, T., López-Dòriga, D., Barcena, C., Rovira, J. (2015, diciembre 29). El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban. Recuperado el 3 de mayo de 2021, de Revistadiagonal.com website: http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio_rudolf-laban/

Se llegó a la resolución sobre la importancia que tiene el ensayar en un solo lugar o, de preferencia, en el espacio en el cual se va a presentar el trabajo, ya que el cambio continuo provoca que haya alteraciones entre ensayo y ensayo, haciendo el proceso de creación más pausado, provocando que cosas que ya estaban listas sean modificadas continuamente para ocupar de manera eficiente el espacio.

Sin embargo, también se entendió que la atención sensible de cada intérprete se entrena y agudiza en situaciones de precariedad espacial. Cada uno de los bailarines debió siempre activar profundamente su atención sensible para habitar los espacios de manera distinta, adecuando su capacidad performativa a las características diversas, para no perder la cualidad de los materiales



coreográficos, en relación con los traslados y movimientos de los demás, así como en relación con cada lugar y arquitectura. Porque como se menciona en el texto “Pensar con mover” la atención es indispensable para percibir las particularidades de los elementos externos e internos.

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

Al prestar atención a los detalles y no solo responder a las caras salientes que reflejan una acción posible sobre los objetos, la conciencia sensoria – motriz del presente se espesa. Los hábitos que inconscientemente se ponían en juego siempre de la misma manera, se vuelven a poner en juego de manera diferente en el presente, dejando incluso el lugar, el tiempo, para nuevos agenciamientos de las imágenes – recuerdos. (Bardet, 2008, p. 152).

Esta característica transformable de los materiales nos hace reflexionar sobre la calidad viva de las artes escénicas y cómo esta calidad es un elemento importantísimo de considerar en la toma de decisiones artístico-coreográficas. Como apunta Ernesto Ortiz en su libro “La creación en danza” (2017):

Esta capacidad de acontecer como algo vivo pone énfasis en la necesidad de mantener abierta la posibilidad de cambio y transformación, basada en la apertura del sistema de creación y de presentación, para evitar



la conclusión y el cierre de la práctica artística: la que solo es posible en la medida en que los materiales y los sujetos que la componen se mantengan constantemente cambiantes. En este cambio continuo, los modelos de creación no cerrados ofertan la posibilidad de remozar y reconstruir no solo sus mecánicas y dinámicas, sino también la subjetividad del creador y del intérprete. (pg. 25).



CAPÍTULO III

3. TRANSFORMACIONES Y MUESTRA FINAL

3.1 La ausencia de un cuerpo

Esta composición coreográfica, que surgió como resultado de la investigación realizada en el laboratorio propuesto para este trabajo de titulación, estaba programada para presentarse en el mes de abril del año 2020, pero debido a la pandemia mundial a causa de la COVID- 19 los ensayos con los intérpretes se suspendieron y el trabajo práctico se estancó.

Los ensayos pudieron ser retomados en el mes de noviembre 2020, pero con la ausencia de una de las bailarinas, ya que se encontraba fuera de la ciudad y para ella era imposible retornar a Cuenca. Así que la composición que ya había sido trabajada se vio forzada a mutar y a adecuarse a la falta de una persona, por lo que todo el material varió y fue necesario un replanteamiento de toda la composición coreográfica, originalmente trabajada con tres intérpretes, para convertirla en un dúo.

Debido a que pasaron casi siete meses de la suspensión del laboratorio, lo primero que se debió hacer fue un entrenamiento con ejercicios específicos para recuperar la relación que ya estaba establecida entre los tres intérpretes, ahora entre dos y usar la ausencia de Dagmar como algo para potenciar la relación de confianza de los dos bailarines restantes, Gabriela y Juan.



3.1.1 Reapropiación corporal

Un trabajo físico exhaustivo fue necesario debido a la pérdida de la resistencia física por parte de los intérpretes, por lo que se desarrolló una serie de ejercicios en los que se trabajaron resistencia, fuerza, flexibilidad, elongación y suspensión.

Ejercicios tales como la plancha anaeróbica manteniéndose durante un minuto y medio en dicha posición, luego desde el mismo ejercicio se trabaja con flexiones de pecho abiertas y cerradas, para trabajar en la fuerza de brazos y abdomen.

Una serie de ejercicios que trabajan los distintos músculos del abdomen, los oblicuos y la zona frontal superior e inferior para de esta manera desarrollar la fuerza en el centro y mejorar la suspensión en los saltos y las cargadas.

Se trabajó en la flexibilidad de la espalda con la finalidad de corregir el movimiento y postura en los bailarines, especialmente en la de Juan que tiene mayor dificultad en ese segmento de su cuerpo, estos ejercicios fueron de mucha ayuda para ampliar el alcance de los movimientos.

3.1.2 Reapropiación grupal

Una vez reasumidos los antiguos materiales por los intérpretes creadores, se fueron adecuando, alterando e incluso omitiendo ciertas partes para compensar la falta de una persona. Como estrategia composicional, los materiales se reorganizaron en distintos dúos, unísonos e

improvisaciones; y también se crearon nuevos recorridos y secuencias, necesarios para la estructura que debía ahora ser construida.



Ilustración 17 Adecuación de materiales

Se realizaron ejercicios para resolver problemáticas específicas dentro de la composición tales como el espejo, para trabajar el paralelismo y oposición de los movimientos, en donde frente a frente uno debía conectarse con el otro a través de la energía y la mirada para sentirse y así moverse juntos. Una de las maneras de moverse era los dos hacia el mismo lado que al estar uno delante del otro realmente lo único que cambiaban eran los frentes, la siguiente variación del ejercicio era que si Juan realizaba la secuencia de movimientos hacia la derecha por ejemplo, Gabriela los tenía que realizar hacia la izquierda, así ambos exploraron varios frentes y también desarrollaron el uso de ambos hemisferios del cuerpo, de esta manera sus cuerpos se volvieron más activos y seguros.

También se practicaron varios ejercicios de mirada, primero de manera individual, en el que trataban de expresarse únicamente con su mirada, para así buscar nuevas intensidades en el mirar y que siempre cada uno sea consciente del lugar en el que está su mirada. Luego se realizó un



ejercicio en pareja en el que únicamente se encuentran de pie, mirándose el uno al otro de frente y mediante la mirada se busca generar un diálogo no verbal, luego paulatinamente se va sumando el uso de la gestualidad para potenciar a la mirada, con la finalidad de que ambos ganen presencia y uso consciente en sus miradas.

La composición original cambió por completo, no solo en lo que a estructura coreográfica respecta, sino también en cuanto a dramaturgia espacial, vestuario, sonoridad y escenografía. En lo referente al uso del espacio y los recorridos individuales que se manejaban en el mismo, surgieron cambios al tratar de equilibrar nuevamente el uso espacial solamente con dos cuerpos, como en el caso de Gabriela que tuvo que alterar un poco algunos puntos en su mapa de movimiento para poder generar nuevos encuentros con Juan en puntos que eran usados anteriormente por Dagmar, como el uso de ciertas cargadas que ahora las debía realizar Gabriela.

El recorrido de Dagmar no se olvidó, ya que estaba presente de manera física en el espacio, mediante la cinta de color amarillo que marcaba su trayecto completo en el suelo y generaba relación con los otros dos colores de cintas que representaban el recorrido de los otros dos intérpretes, creándose así figuras en el espacio, entrecruzadas entre sí y convirtiéndose en un elemento escenográfico más; además la presencia y cualidad de movimiento de Dagmar estuvieron presentes en ciertas partes de la composición coreográfica que fueron creadas por ella y que fueron aprendidas por los otros dos intérpretes, para de esta manera poder conservar la investigación que Dagmar realizó en los distintos talleres del laboratorio.



Luego de esta primera etapa de reapropiación corporal y grupal – se debe entender que el encierro provocado por la pandemia, nos alejó a todos de una práctica cotidiana de entrenamiento y movimiento, y esto ha afectado a todos, en distintas medidas – poco a poco se fueron recuperando cada uno de los materiales coreográficos creados.

3.2 Lo no dancístico

Una vez que se tuvieron todas las frases recordadas y reestructuradas, se enfocó el trabajo en la parte no dancística, es decir, en la estructura dramática que uniría cada una de las escenas usando elementos o acciones ajenas a lo exclusivamente considerado como coreográfico o de movimiento. Fueron necesarios estos elementos para consolidar toda la composición coreográfica, ya que como inicialmente se trabajó en la construcción de las escenas de forma individual era necesario encontrar elementos que unieran e hicieran dialogar y tener continuidad a todas las escenas.

Los elementos no dancísticos fueron el texto en *off*, el texto en escena; el uso de las micas como elementos para escribir, rayar, dibujar y garabatear, en general las escenas que fueron creadas mediante la utilización de la sonoridad, del texto o la comunicación gestual no verbal de los bailarines.

Como parte de las elecciones estético-escenográficas, se escogió la mica (un plástico grueso y transparente de varios metros de largo, en el cual puede ser usado a manera de pizarra) como elemento para la creación de la propuesta escenográfica espacial. Con este material, se

crearon tres cortinas que se colgaban desde el techo del espacio, en tres lugares y con distintos largos: el primero en la parte central posterior, que iba de piso a techo, el cual tenía escrito un texto (que fue redactado en base a la confianza y complicidad que se crearon entre los dos bailarines) con marcador rojo en varios tipos de caligrafías; la segunda mica al lado izquierdo y casi llegaba al suelo; la tercera mica estaba localizada al lado izquierdo y en prosenio, su largo llegaba hasta la mitad del cuerpo de los bailarines. Las dos últimas micas fueron usadas por los intérpretes en un momento de improvisación, para escribir y dibujar con marcadores que cada uno tenía con anticipación.



Ilustración 18 El uso de la mica

Este elemento surgió como una estrategia de codificar estéticamente los mapas y trayectorias, así como el registro diario de cada intérprete. El uso del diario de trabajo, donde todos escribimos y dibujamos nuestros *Scores in motion* o Partituras en movimiento - así como donde registramos todos nuestros pensamientos y reflexiones sobre el proceso creativo - es una herramienta fundamental en la investigación-creación escénica, y la acción de dibujar y de escribir siempre está presente.



Como estrategia estética, se decidió poner en escena esa misma acción de dibujar y escribir, sobre estas cortinas transparentes, a las que cada intérprete llega en tiempos o momentos iguales y distintos, para marcar su trayecto, su huella o registrar sus percepciones, emociones o imágenes. El acto de dibujar que es bidimensional, de alguna manera se convirtió en tridimensional, al suspender del techo las cortinas transparentes y poder escribir y dibujar sobre ellas, dichos dibujos adquieren cierta profundidad al ser observados desde lejos a través de las micas, por lo que se genera una transición sutil entre la apreciación de los dibujos y figuras como tridimensionales hacia el cuerpo de los bailarines y sus movimientos que verdaderamente cuentan con largo, ancho y lo más importante la profundidad. Entonces desde el punto de vista de la dirección es como si las palabras y dibujos cobraran vida en la danza, salen del lienzo que es la mica y llenan el espacio poseyendo a los intérpretes creadores.

Por otra parte, el efecto de la luz sobre la mica es parecido al reflejo del agua, por lo que otro elemento fue el texto utilizado en la escena como voz en *off* con sonidos de agua de fondo, para potenciar más el efecto de la luz. Los textos que se usaron fueron escritos por cada intérprete y hablaban sobre qué es para ellos estar en completa confianza con otra persona, el tema surgió en mi al ver a estos dos cuerpos en escena que se movían de manera libre y creaban un diálogo mediante sus interacciones y sentí desde una manera muy subjetiva que era necesario abordar la temática de la confianza para potenciar lo que estaba sucediendo en escena, como una manera de expresar de forma escrita o verbal todo lo que se podía observar con el trabajo corporal de los intérpretes.



Además, se buscaron otras formas en que los dos bailarines pudieran dialogar y es así que se crearon varias secuencia de miradas en donde existía un verdadero entendimiento y conversación entre ellos. Los gestos empezaban de una manera más sutil hasta que poco a poco se iban intensificando, pensando en estas gestualidades se creó una escena en donde únicamente los dos intérpretes se comunicaban con el rostro y la mirada, mientras el uno susurra el texto, fue una manera de enfatizar la complicidad y comunicación entre ellos.

Los elementos no dancísticos son los que articularon toda la composición, los sonidos del agua, la voz en *off*, los gestos, las miradas, el texto en escena, los plásticos y su importancia metafórica en la relación de estas dos personas.

Debido a dicha importancia, los plásticos fueron el elemento que se usó para dar desenlace a la escena final, al ser arrancados de manera abrupta se termina con todos los elementos externos a los dos intérpretes, antes de tomar esa decisión se probaron otras posibles opciones de finales, tales como: dejar el espacio intacto, con las micas colgadas y que fueran los bailarines los que salían caminando y abandonaban el espacio, pero desde mi punto de vista fue un final no tan energético como el que esperaba; y la otra opción de final era simplemente que uno de los dos intérpretes escribiera la palabra FIN o FINAL con el marcador en la primera mica, la más cercana al público para que pudieran leerla con facilidad y que unos momentos después de eso se diera un *blackout* total, pero todo se sentía muy literal y no me agradaba la idea por lo que se eliminó esta opción.

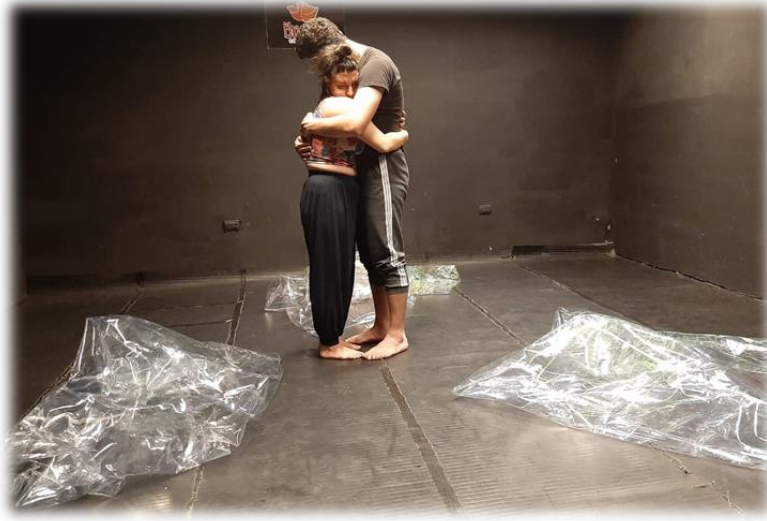


Ilustración 19 El final

3.3 Herramientas de composición

Los *5Ritmos* fueron una ventaja al momento de que cada intérprete encontrara su forma particular de movimiento, les permitieron conocer a profundidad de qué eran capaces sus cuerpos y cuáles eran ciertas debilidades que se podían mejorar, de alguna manera sirvió para, como directora, darme cuenta de qué era en lo que necesitaba enfocarme en cada uno de los cuerpos con los que estaba trabajando. Este recurso permitió experimentar e indagar en el movimiento para luego generar materiales con distintos ritmos y cualidades que crearon matices dentro de las escenas y los bailarines.

Empezando con el ritmo *Fluido*, los dos intérpretes lo asumieron bien, Juan tuvo inconvenientes al momento de relajar el cuerpo, solía ser muy rígido y con movimientos pequeños, por el contrario Gabriela se soltaba con mayor facilidad, en general este primer ritmo fue captado de manera positiva y sin mayores contratiempos; en el *Staccato* sucedió lo opuesto, Juan lo



comprendió al primer intento, por su lado Gabriela necesito mayor atención y trabajo en este ritmo, pero lo interesante en su caso es que surgieron nuevas formas de moverse que eran desconocidas para ella; el *Caos* fue el ritmo que les ayudó a liberar sus cuerpos y mentes, pero para que Gabriela llegara a este estado fue necesario utilizar el estímulo musical, con canciones que fueran de su gusto personal.

En el *Lírico* los dos pudieron usar todas las herramientas que descubrieron en los ritmos anteriores, por lo que este ritmo fue el mejor asimilado en cada intérprete; y finalmente la *Quietud* en el que se llegó a un estado mental en el que a pesar del silencio corporal están activos y listos para todo lo que les espera a continuación, por ese motivo se usó este ritmo en los momentos de pausa que existen en toda la composición. Para la creación de los materiales dancísticos se decidió usar los ritmos que funcionaron mejor en los intérpretes, y en base a las herramientas obtenidas con estos ritmos se crearon escenas de la composición final y así darle variedad de ritmos, cualidades y velocidades a los movimientos.

Los *Scores in motion*, por otro lado, fueron la herramienta fundamental en cuanto a la dramaturgia espacial, estos mapas de recorrido sirvieron como guía para iniciar la composición de cada una de las escenas y partir de ahí siempre pensando en el uso total y equilibrado del espacio; también los recorridos sirvieron para descubrir los momentos de encuentro entre cada intérprete, para potenciarlos y para reconocer cuando era necesario un dúo o un unísono.

Primero nos era de mucha ayuda tener los mapas de manera física con el uso de cintas, pero luego este recorrido y las relaciones entre los intérpretes se volvieron internos y en ese punto



ya no fue necesario la presencia de las cintas en el espacio. Otro de los elementos que se vieron beneficiados con esta herramienta son los recorridos, ya que la mayoría de las veces tienden a ser rectos y sin ninguna cualidad o uso de los niveles, pero mediante el uso de los mapas de recorrido los trayectos entre punto y punto del espacio se volvieron más vivaces y creativos al no usar solamente las líneas rectas y directas, sino que se jugaron con distintas formas como zigzags, ondulaciones, círculos, o también mezclando todas estas opciones en el mismo recorrido.

La *atención sensible*, como concepto articulador, por su parte mejoró la relación de los intérpretes entre si y también su relación con el espacio, porque al recurrir a las emociones, recuerdos y pensamientos de los intérpretes los movimientos iban cobrando sentido y era mucho más claro para ellos expresar todo eso en sus movimientos, con la mirada y los gestos usados a lo largo de toda la composición, y esa sensibilización interna se conjugó a la perfección con el uso del sonido del agua y el reflejo de los plásticos creando un todo.

3.3.1 Relación intérprete-herramientas

A Gabriela, tal vez debido a su conocimiento previo en danza, le era muy complicado relajarse, por ejemplo al momento de trabajar en el *Caos* se le dificultaba dejarse llevar por el movimiento que le proponía su cuerpo y usaba mucho su razón, por lo que fue necesario trabajar con canciones que le gustaban para tratar de desinhibir su cuerpo y también le ayudó la atención sensible al replicar la sensación que le da el bailar sola sin que nadie la vea y la juzgue.



Juan, por otro lado, fue el contraste al movimiento de Gabriela, porque tiende a ser mucho más sensitivo y rejalado en los movimientos, él se acopló de mejor manera al caos dejándose sorprender por lo que su cuerpo le proporcionaba, pero al momento de que sus movimientos fueran más controlados y armónicos se optó por el uso del ritmo *Lírico* que permitía trabajar con mayor énfasis, para pulir y expandir sus movimientos corporales.

Los momentos de improvisación en la composición aunque fueron pocos contribuyeron a generar situaciones de cercanía entre ellos sin que exista la presión del momento dancístico ya establecido y coreografiado que exigía mayor atención en la ejecución de los movimientos que en su relación. Estos momentos eran liberadores, en los que tanto Juan como Gabriela podían moverse con sus propias cualidades de movimientos, aunque siempre teniendo en cuenta las directrices planteadas en cada instante de la improvisación.

3.4 Composición en el nuevo espacio

En primer lugar se tomó la decisión de realizar un registro audiovisual y no presentarlo de manera presencial debido a lo difícil que se volvió con el tiempo organizar los horarios en los que todos los implicados pudiéramos asistir y no sé podía seguir retrasando aún más la culminación de lo práctico, ya que tomó muchísimo más tiempo del que se planeaba, por todos los percances suscitados a lo largo del proceso; como por ejemplo, la pandemia ya que debido a esto una de las intérpretes (Dagmar) tuvo que dejar el proceso al encontrarse fuera de la ciudad de Cuenca de manera indefinida, también la lesión de otra de las bailarinas (Gabriela) en uno de los ensayos que necesito reposo absoluto e incluso rehabilitación.



La elección del lugar se debió principalmente a la gran iluminación natural que existe en el espacio, además de su amplitud y la facilidad de la colocación de las micas, ya que la altura no era muy grande y además existían vigas en el techo en las cual se podían colgar estos elementos. Este nuevo espacio era lo que la composición necesitaba, ya que el lugar en el que se ensayaba habitualmente era pequeño y con escasa luz, lo que muchas veces volvía ciertas escenas lentas y sin ritmo y la composición parecía tener una duración mucho más larga a la que verdaderamente tenía, volviéndose tediosa y difícil de mantener la atención. Por eso el cambio de espacio creo que fue un acierto para mejorar la obra en el ámbito estético, escenográfico y espacial.

Lo primero que cambió fueron las dimensiones del lugar, ya que al ser más amplio los intérpretes necesitaron realizar desplazamientos mucho más largos y movimientos aún más grandes a los ya acostumbrados para llenar todo el espacio, pero fue un inconveniente que se solucionó con facilidad en los ensayos que se llevaron a cabo antes del registro final.

El material del suelo era madera y muchos de los tablones de la misma eran irregulares por lo que existía riesgo de que los bailarines se lastimaran, por ello debieron ser aún más conscientes de sus movimientos y realizarlos de tal manera que no sufrieran ninguna herida. Esta situación fue algo que complicó muchos momentos de la escena en especial en los lugares del *Caos* que son menos controlados, pero los intérpretes supieron manejar la situación y así evitar que la escena fuera alterada de manera negativa.

Otro cambio fue en la iluminación, el nuevo espacio tenía mayor iluminación al lugar en donde se ensayaba habitualmente, pero este fue un factor beneficioso en todos los aspectos ya que le dio una imagen más natural a la escena, además de que esta mayor luminosidad creó un efecto en los plásticos que se asemejaban a las olas del mar y también en ciertos momentos daban una imagen difuminada de los cuerpos en escena.

Los colores que existían en la Casa de la Lira (espacio donde fue filmado el ejercicio final) dialogaron a la perfección con los vestuarios, ya que la mayoría de tonalidades pertenecían a la misma gama de colores tierra, creando un solo ambiente que convino a la perfección.

Otro elemento que benefició en la escena fue el sonido, aunque no se logre apreciar en el registro, en el piso inferior de este lugar existen pequeños pozos de agua y el sonido de la misma es constante y fuerte, fue algo que terminó volviéndose uno solo con los efectos de agua usados en la sonoridad de la escena.



Ilustración 20 Día del registro audiovisual

En el momento del registro, se estaba dando una muestra artística en aquel lugar, por lo que existían obras que colgaban con hilos desde las vigas y como los plásticos debían ser colgados de la misma manera, todo parecía que pertenecía a la misma muestra, así que los plásticos funcionaban como una instalación artística, pero que sin los cuerpos simplemente era algo inerte. Sin embargo, todo esto se vio transformado con el movimiento de los intérpretes: lo que entendí con todo esto, es que los plásticos son solo un elemento que potencia estos cuerpos que son, sin duda, lo que da vida a la composición.

3.5 Elementos escenográficos

El elemento escenográfico primordial fueron las micas. Al comienzo tenía dudas sobre su uso, pensaba que serían un elemento que dividiría el espacio y por ende a los intérpretes, y claro que dividen al espacio de cierta manera, pero con el tiempo me di cuenta que eso se podía explotar y usar en beneficio, creando lugares y momentos de intimidad entre los dos intérpretes alejados de cierta manera de la mirada inquisidora del espectador, generando así una relación más cercana, es decir, sucedió completamente lo contrario, ya que en lugar de dividirlos los acercó.



Ilustración 21 Uso de la mica



Por esto, en el resultado final las tres micas del espacio no solo fueron usadas como objetos que desempeñaran parte fundamental de las acciones de los intérpretes-creadores, sino que también se convirtieron en los únicos elementos en escena (sin contar los cuerpos de los bailarines) que se volvieron como una especie de filtro visual que de cierta forma distorsionaba la manera en que los espectadores ven a los bailarines, transformándose también en un elemento estético de la composición, que permite que la coreografía varíe según el momento de la misma o del lugar desde el cual se observa.

Otra función que cumplieron estos elementos escenográficos fue la de ser un lienzo, en donde se pudo, de alguna manera, registrar las emociones y los pensamientos de manera escrita con la ayuda de marcadores colocados a los costados de cada plástico con el objetivo de que no llamarán la atención dentro de la composición visual de la escena.

Otro elemento era la cinta que marcaba los recorridos de cada bailarín, al inicio fue de mucha utilidad y sirvieron como guía para organizar cada fraseo, pero luego descubrí que visualmente hablando eran una distracción para el espectador, debido a que se usaban tres colores distintos y ocupaban casi todo el piso con varios tipos de formas, creando un caos visual, en el cual era casi imposible percibir donde terminaba un recorrido y empezaba otro. Por eso, al final tomé la decisión de prescindir del uso de estas cintas para que el espacio se percibiera más pulcro y organizado y de esta forma fueron los intérpretes los que captaron la atención del espectador que ya no tenía estos distractores completamente innecesarios.



3.6 La confianza y la voz en *off*

El tema de la composición apareció poco a poco a partir de la ausencia de una de las intérpretes, el objetivo nunca fue realmente que surgiera un tema sino que simplemente se dio al observar la relación que habían desarrollado los dos bailarines, era evidente como su relación en escena se fue volviendo más cercana, debido a esto se tomó la decisión de trabajar con la confianza como tema, o como idea que organizaba el trasfondo de la composición.

Para enfatizar en la confianza se usó una de las herramientas principales del trabajo que es la atención sensible, para lo cual se les dio la tarea a los intérpretes de escribir sobre lo que experimentaban ellos en su cotidianidad cuando se encontraban en plena confianza con alguien cercano y esos textos fueron usados como voz en *off*, como texto en escena y escrito sobre los plásticos. También se usó su imaginario, ya que para relacionarse de manera más íntima se les pidió en varios ejercicios la premisa de imaginar que no estaban con el otro bailarín, sino con la persona más cercana a ellos y que le contaran sentimientos y pensamientos personales y fue en ese momento que se evidenció mucho más el tema de la confianza.

Con respecto al texto en *off*, fue una de las herramientas utilizadas con la finalidad de entretrejer cada una de las escenas que fueron creadas individualmente, para que el resultado final fuera una unidad consolidada y no se sintiera como una mezcla de varias cosas sin relación entre ellas. El texto, al ser basado en lo escrito por los intérpretes, se convirtió en algo que afectaba de distinta manera a cada uno de ellos, por lo que cambiaban sus cualidades de movimiento o incluso su ritmo cuando era usado el texto en escena, tanto en *off* como en vivo. Además al momento de



realizar la edición del audio, el texto se mezcló con sonidos de agua cayendo o fluyendo que fueron elegidos con anticipación por sus cualidades rítmicas que dialogaban a la perfección con el texto.

En la edición de otro fragmento del texto se usó la herramienta de la repetición, el texto se repitió una y otra vez hasta que se sobre montó a sí mismo, se volvió inentendible y esa era precisamente la intención: que se creara un caos con el texto en oposición a los cuerpos de los intérpretes que estaban en un ritmo más tranquilo, en velocidad media y baja con la finalidad de dar a entender que los momentos de confianza también pueden estar inmersos en lo caótico y no es necesario que personas externas a estos momentos comprendan lo que pasa, porque son ajenas a la relación de estos dos cuerpos.

Otros momentos, como en los que se usan el texto que se dice con claridad, fueron necesarios para crear un ambiente más neutral en donde resalten sus acciones y reacciones con respecto a los textos; y de esta forma apreciar como cada uno de los bailarines reacciona de manera peculiar a lo que el texto dice.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Tal cual se propuso en la introducción de la presente investigación, el laboratorio se llevó a cabo según la metodología mencionada anteriormente, cuyos resultados fueron favorables, ya que el uso de los *Scores in Motion* fue el elemento fundamental para la dramaturgia espacial y la técnica de los *5Ritmos* y la Atención Sensible se usaron para obtener en material dancístico, gestual y emocional en cada una de las escenas.

El método de improvisación dancística de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth otorgó a los intérpretes las herramientas corpo-espaciales necesarias a lo largo de todo el proceso creativo, mediante la indagación de cada uno de los ritmos con sus características particulares, permitiéndoles conocer a fondo las debilidades y fortalezas de cada uno de sus cuerpos para de esta manera saber en dónde era necesario trabajar más y qué cualidades corporales se podían explotar para beneficio propio y de la escena. Además, cada uno de los ritmos entendidos por cada bailarín de manera peculiar fueron de utilidad en la construcción rítmica de la escena, para crear contrastes e impedir que la composición se volviera lineal y tediosa.

Los *Scores in motion* entraron en diálogo con los insumos coreográficos generados con el uso de los *5Ritmos*, al conjugarse en un todo la parte espacial con la parte coreográfica, mediante los encuentros de los intérpretes que se generaron en los puntos marcados de los mapas de recorrido, dando esto la facilidad para entender en qué instantes de la escena eran necesarios los solos, dúos o frases distintas que se suscitaban paralelamente.



Además, fueron una guía clara para unir de cierta forma cada una de las escenas que se crearon por separado basándose en el lugar en que empezaba una escena e iniciaba la otra para que fuera orgánico.

Por último, en la parte interna, mental y emocional de cada intérprete-creador y de la escena fue indispensable el uso de la tercera herramienta, la *Atención Sensible* de M. Bardet, porque potenció los momentos no dancísticos de la propuesta escénica, al usar la mirada, los gestos y los sentimientos para que se dé una comunicación no verbal entre los bailarines. Además esta herramienta les permitió a los intérpretes adentrarse en sus experiencias y relaciones personales mediante el uso de la remembranza de ciertas situaciones en sus vidas y qué tipo de sentimientos y sensaciones les provocaron. De esta forma, lograron transformarlas en experiencias físicas que llevan al mejor entendimiento y dominio de los materiales de creación.

Es importante, además, entender cómo en un proceso de investigación/creación escénica, los elementos, los materiales y la manera en que estos dialogan son fundamentales para entrar en una organización que procure crear una unidad escénica que funcione como dispositivo, como mecanismo de significación. Este proyecto teórico-práctico – y todas las derivas que durante su accidentado proceso se sucedieron – nos ha enseñado la necesidad, también, de una mirada libre de estructuras inamovibles, entendiendo que la cualidad siempre móvil de las artes escénicas nos ofrece la posibilidad de aprender a trabajar sobre el “accidente”, sobre la “peripecia” y sobre el “error”, para reconocerlos como grandes oportunidades de nuevas organizaciones, de órdenes renovados y, por tanto, mucho más informativos sobre lo constitutivo de la escena: la constante capacidad de cambio.



REFERENCIAS

- Allard, A. (s.f.). *Danzando 5Ritmos*. Obtenido de Danzando 5Ritmos:
<http://danzando5ritmos.com/los-5-ritmos/>
- Barba, S. (2012). *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*.
- Bardet, M. (2012). *Pensa con mover*. Buenos Aires: Cactus.
- Bardet, M. (2012). Sintiente/moviente. En M. Bardet, *Pensar con mover un encuentro entre danza y filosofía* (pág. 153). Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Carreño, V. (2014). *¿Qué es la investigación-creación?*
- González, J. D. (2013). *Investigar, crear, interpretar*.
- Medrano, Á. F. (1999). El ritmo. En Á. F. Medrano, *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza* (págs. 86-87). Universidad de Pamplona.
- Medrano, Á. F. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*.
- Mesa, O. (2003). La danza empieza por la mirada. En *Cuerpos sobre blanco* (pág. 71).
- Ortíz, E. (2015). *Composición en tiempo real*.
- Ortíz, E. (2017). *La creación en danza*.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teato*. Paidós.
- Rainer, Y. (1965). *Manifiesto NO*.
- Roth, G. (2004). *Endless wave vol. 1*.
- Roth, G. (Dirección). (2004). *The Wave* [Película].
- Sánchez, J. A. (2009). *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*.
- Tambutti, S. (2009). *Teoría general de la danza*.

ANEXOS



Ilustración 22 Iñiguez J. sobre el Fluido

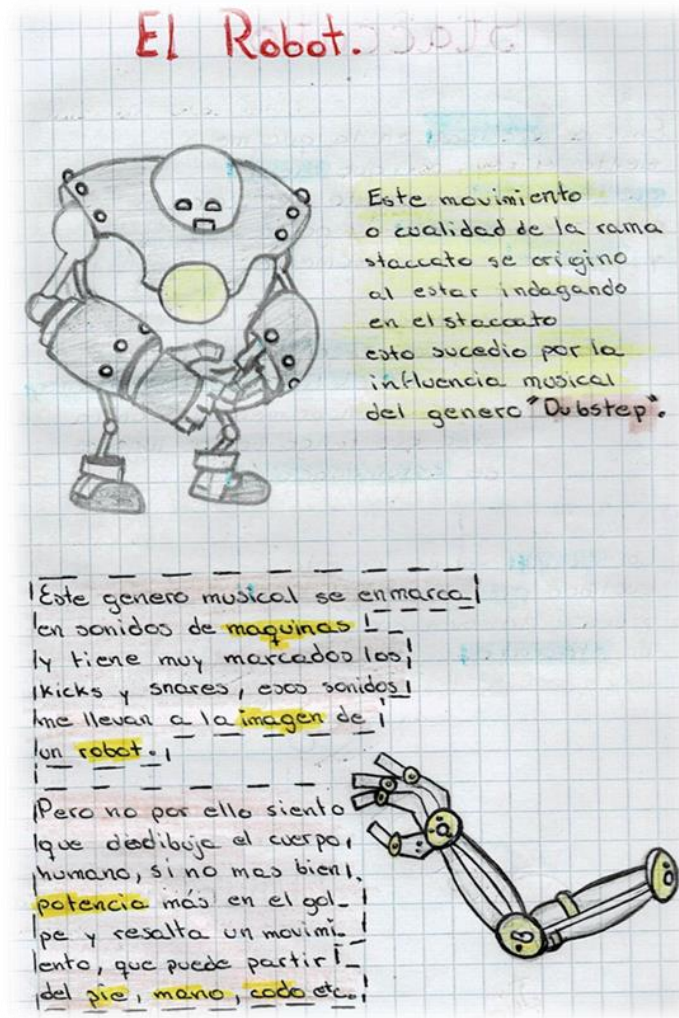


Ilustración 23 Iñiguez J. sobre el Staccato

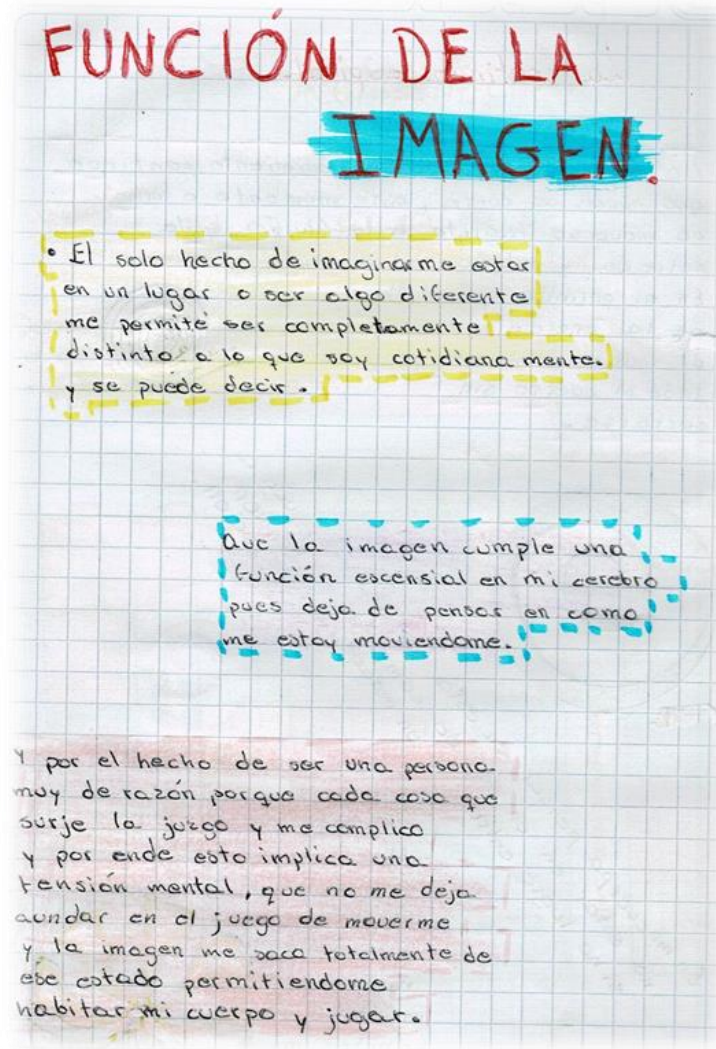


Ilustración 24 Iñiguez J. sobre la imagen

TRAYECTOS - MOVIMIENTOS

Se me hizo complicado definir que he
eso me pregunté todo el tiempo.

1. Definir puntos a donde ir.
2. Trazar trayectos entre los puntos.
3. Fijarse en como va la mirada en

28/Sep/2014

Puntos



1. Se mueven los dedos alternadamente
sobre la mano flecta - arriba
se elevan
dedos moviendo
al mismo
tiempo visible
- flectan

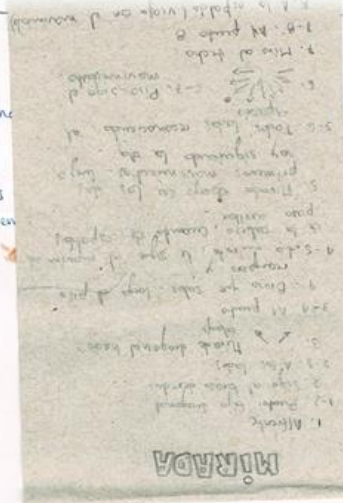
2. Boca derecha sobre el estado
hacia el - entre - sube hacia - mano
hacia la cara y bajo en la cara
3 tiempo - repite - 3 veces

3. Estado + estado - boca derecha
un otro der. hacia rep. hacia
rep.

4. Pto. derecho sobre rep. hacia
rep. - entre sube hacia rep. hacia
boca hacia otro - visible hacia
rep. - entre hacia rep. hacia
rep. - repite y hacia hacia hacia
hacia otro - estado y giro el
cuerpo

5. Pto. se mueve a derecha - repite
adelante der. adelante rep. hacia con
der. a rep.

6. Mano cabeza en estado
6.1. Estado en el piso (levantando pto.)
Tudo pto. y hacia rep. hacia rep.
6.2. Golpeo hacia otro con rep. hacia
con el cuerpo una pulgada (6 rep.)



- Todas estas trayectorias y puntos
marcados al ir pasando una
y otra vez se fueron transformando,

Para que algún encuentro se de,
se cambia el proceso de todos
mis trayectos, esto produjo
otros encuentros entre los
intérpretes y permitió
ir fijando estos momentos.

Las miradas dan otro
sentido/intención en los
pasos y a donde voy
cambio a esta primera
instancia no hay aún
una dramaturgia o subtexto.
intencionado.

Ilustración 25 González D. sobre el movimiento

CONSTRUCCIÓN - INTERACCIÓN CON COMPAÑEROS

- Al momento de que se provocaron y provocar estos encuentros entre nosotros noté que mi cuerpo se afectó del movimiento (en específico la intensidad) con el que mi compañero venía, modificando el mío - o también ocasionando una fusión entre los dos y encontrando uno nuevo.
- Al vivir desde adentro esta primera construcción con todo el material compuesto me sentí como parte de una gran plastilina que iba siendo moldeada, confundida en ocasiones y muy cómoda e intrigada por lo que vendría en otras.
- El conscientizar la mirada, no ignorar la presencia del compañero y escucharlos.
- A ratos sentí que las cualidades y calidades que encontré en los ritmos/improvisaciones y creación de mis trayectos, se perdía pero con la repetición y memorización de la propuesta fueron floreciendo otra vez esto mencionado.
- Como ensayábamos en espacios diferentes hablabamos cosas que salían con un número de repeticiones en unos y en otros distintos.
- Escuchar al compañero después de haber armado todo ayuda a resolver los inconvenientes, imprevistos y azares que presentan en cuanto a espacio, vestuario (lo que sea).
- La música al estar y al no estar presente causaba una evidente reacción en nuestro cuerpo, ya que los sonidos, melodía, voz si hace que nuestro cuerpo vibre de forma particular.
- Y una vez más al marcarlo con la repetición el tratar de caer en las mismas partes de la canción hacía que el ritmo en las transiciones sea más rápido o más lento para coincidir.

Ilustración 26 González D. sobre la relación con todos



Ilustración 27 Ensayos



Ilustración 28 Ensayos en la Universidad

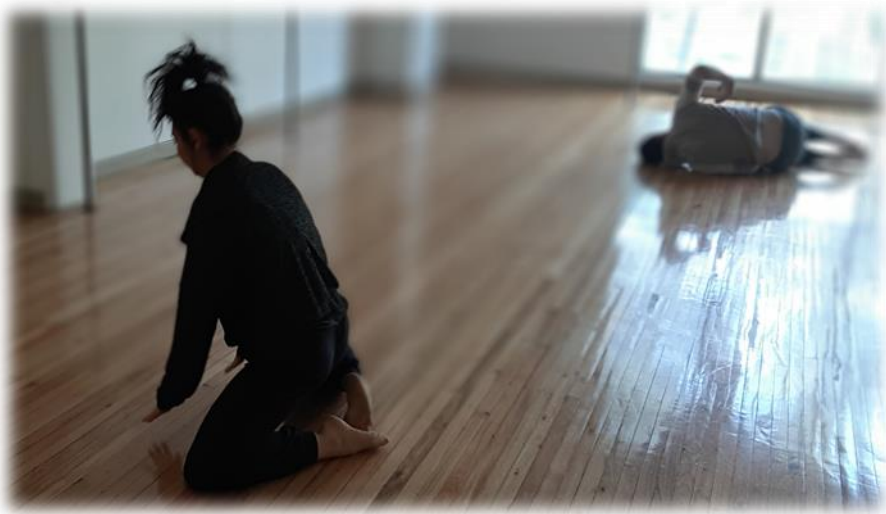


Ilustración 29 Ensayos en la Universidad



Ilustración 30 Ensayo en la Universidad



Ilustración 31 Día del registro



Ilustración 32 Día del registro



Ilustración 33 Día del registro



Ilustración 34 Día del registro



Ilustración 35 Día del registro



Ilustración 36 Día del registro



Ilustración 37 Día del registro



Ilustración 38 Día del registro



Ilustración 39 Escena final