

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Construcción de una partitura corporal a partir de la exploración de la arena como elemento escénico, utilizando como concepto la *Imaginación Poética* por Gaston Bachelard, en la obra “Huellas Descendentes”

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

Autora:

Joyce Lina Mendoza Vélez

Tutora:

María Sol Rosero Moscoso

ORCID: 0009-0001-2855-3083

Cuenca, Ecuador

2023-03-03

Resumen

La presente investigación propone el análisis de la construcción de una partitura corporal, a partir de la relación entre la intérprete y el uso de arena como elemento escénico, utilizando como concepto la *Imaginación Poética* por Gaston Bachelard. Dentro de este proceso, se busca realizar un análisis y justificar el diálogo que se establece entre la materia y la imaginación, a través de la exploración del elemento, desembocando en la construcción de una partitura corporal. Esta investigación se desarrolla con el fin de comprender el camino construido a partir de la exploración con la arena como elemento escénico, y, a su vez, transcribir en palabras el proceso de la construcción de la partitura corporal, evidenciando la relación del cuerpo con el elemento, trascendiendo desde del acercamiento de la materia al encuentro con la poética y sus profundidades.

Palabras clave: partitura corporal, imaginación poética, cuerpo sensible, materia, elemento

Abstract

This research proposes the analysis of the construction of a body score, based on the relationship between the performer and the use of sand as a scenic element, using Gaston Bachelard's Poetic Imagination as a concept. Within this process, it seeks to carry out an analysis and justify the dialogue that is established between matter and imagination, through the exploration of the element, leading to the construction of a body score. This research is developed to understand the path built from the exploration with the sand as a scenic element, and, in turn, to transcribe the process of the construction of the body score, evidencing the relationship between the body and the environment. element, transcending from the approach of matter to the encounter with poetry and its depths.

Keywords: corporal partiture, poetic imagination, sensible body, matter, element

Índice

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Introducción.....	9
Capítulo I: Aproximaciones conceptuales	11
1.1 Imaginación, Poética e Imaginación Poética por Gaston Bachelard.....	11
a.Imaginación.....	11
b.Poética.....	12
c. Imaginación Poética.....	13
1.2 Barba, Le Breton y Louppe.....	14
a. Partitura Corporal por Eugenio Barba.....	14
b. Cuerpo Sensible por David Le Breton	15
c. Razones de una Poética por Laurence Louppe.....	16
Capítulo II: El proceso creativo y la exploración del elemento arena.....	19
2.1 El calentamiento.....	19
a. Calentamiento primitivo.....	20
b. Calentamiento enfocado.....	21
2.2 La improvisación como medio de exploración.....	23
a. Clasificación de las exploraciones: aspectos físicos, emocionales, sensoriales y simbólicos.....	23
b. Proceso laboratorial: ejercicios clave de improvisación.....	25
Ojos Múltiples.....	25

UCUENCA	5
Rompiendo la verticalidad.....	26
Lo primitivo del sonido.....	27
Capítulo III: “Huellas descendentes” Partitura corporal y la obra final.	28
3.1 Análisis de la obra: Imaginación Poética, elemento arena y sus distintos abordajes	28
a. Fisicalidad.....	28
b. Emocional - Sensorial	29
c. Simbólico	30
3.2 Creación de la partitura.....	31
Conclusiones.....	36
Referencias.....	39
Libros.....	39
Revistas.....	41
Recursos Virtuales - Web	41
Anexos	42
Link del Video.....	42
Registros Fotográficos	42
.....	43
Diseño de iluminación.....	43

Índice de Figuras

Ilustración 1. Momento Primitivo. Obra "Huellas Descendientes". Circuito Rastro Nómada. 2023.	30
Ilustración 2. Aproximación al elemento arena. Obra "Huellas Descendientes". Festival La Estrafalaria. 2022.....	31
Ilustración 3. Momento Liminal: Entre dos Mundos. Obra "Huellas Descendientes". Circuito Rastro Nómada. 2023.	32
Ilustración 4. Lírico: Aferrarse y renunciar.Obra "Huellas Descendientes". Circuito Rastro Nómada. 2023.	33

Dedicatoria

Siempre estás.

Desde el recuerdo más dulce y primario,

En los geranios del balcón,

En el vestido amarillo de mi armario,

Y en lo incierto del futuro.

Gracias por permitir que aún te encuentre

En mis suspiros

Y te abrace, cada día.

Te extraño,

Por y para ti, Tata.

Agradecimientos

Durante este trayecto de emociones, es imposible no pensar en ti, mamá. Gracias por tu compañía incondicional, por creer en mí y contagiarme tu eterna fuerza, valentía, resiliencia: te debo todo lo que soy.

A mi amado Tato, por ser ese roble frondoso, en donde encontré refugio en los días lluviosos, calor y constante inspiración. Agradezco al Lcdo. Fabián Vera, quién me acompañó con cariño y buscó desde diversas formas posibles mi tranquilidad durante este proceso. A mi tío Carlos Félix, a quien admiro y amo. Agradezco a la Familia Cruzatty García, por su apoyo, confianza y cariño.

Agradecimiento especial a mi querida Tutora Mashol, por todo este recorrido compartido, por su acompañamiento, retroalimentación, constancia, tiempo y aprecio. También, a todas y todos los docentes quienes intervinieron directa e indirectamente en la continúa búsqueda y construcción de mis intereses profesionales e inspiraciones artísticas-humanas.

Finalmente, agradezco a mis amigas, mis hermanas; quienes me acompañaron con amor y empatía durante todo el proceso, remando juntas en este botecito compartido, quitándole el agua y manteniéndolo tibio, las amo.

Introducción

“Huellas Descendientes” es el producto de un amplio recorrido de carácter investigativo, llevado a cabo dentro de la cátedra de Investigación del Proceso Creativo para la Puesta en Escena I y II. Este proceso se construye desde reflexiones propias teórico/prácticas, las cuales fueron detonantes activos para dicha creación.

El cuestionamiento inicial de este proceso, surge de la constante interacción que mantenía a lo largo de mi infancia y juventud con la arena dentro de un contexto cotidiano. Al culminar mis estudios secundarios, tomo la decisión de estudiar Artes Escénicas en la Universidad de Cuenca. Un año más tarde, después de dejarme sorprender por lo nuevo, empiezo a extrañar mis raíces. Al crecer y alejarme físicamente de mi zona de confort y emocionalmente de todo lo que entiendo por Hogar, me distancio de esa pureza de moverme e interactuar con fluidez, de percibir las partículas que coexisten junto a mí y me conforman. Olvido la importancia de la imaginación dentro de una sociedad que establece límites y en donde ya no existe tiempo para sentirse en casa. A partir de esta inquebrantable añoranza hacia mi entorno, se intensificó la necesidad de transportarme hacia mi espacio de niñez, en donde el calor familiar y la armonía del ambiente me brindaban toda la confianza y la libertad de imaginar múltiples posibilidades de juego con el elemento: la arena de la playa.

En esta obra dancística de carácter unipersonal, en el que estuve a cargo tanto de la dirección como de la interpretación, me aproximó a la continua búsqueda de mirar hacia dentro, reconocer de dónde vengo, enfrentarme a lo que queda de esa niña que algún día fui y colocarme frente a lo que soy ahora, perpetuar esa interacción y rehabilitarla, pero esta vez desde una relación consciente, explorando las sensaciones que se producen en el cuerpo a partir del contacto con el elemento, el cual para mí, es capaz de despertar emociones e imaginarios posibles, del cuerpo, del elemento, del movimiento y de esta constante relación entre cuerpo, movimiento y materia.

Este escrito busca crear reflexión y conocimiento teórico desde el análisis de la práctica y el proceso creativo. Para comprender el tema planteado en esta investigación es necesario aproximarnos desde el siguiente cuestionamiento:

¿Cómo a partir de la exploración de la arena como elemento escénico se levanta una partitura corporal utilizando como concepto la *Imaginación Poética* por Gaston Bachelard para la construcción de la obra “Huellas Descendientes”?

Para llevar a cabo este trabajo, nos enfocaremos inicialmente en conocer referentes teóricos con los que se manejará este documento, en donde se abordarán los conceptos de Imaginación Poética, Razones de una Poética, Cuerpo Sensible y Partitura Corporal junto a sus respectivos referentes teóricos¹. Posteriormente, en el segundo capítulo, se revelará cuáles fueron los procesos utilizados para explorar el elemento, cómo son los calentamientos empleados y la importancia de la improvisación como medio de exploración y creación, como también, la sistematización del proceso laboratorial. Finalmente, en el tercer capítulo nos centraremos en la partitura corporal y sus distintos abordajes como análisis de resultado, creada a partir de la relación entre la intérprete y la exploración de la arena como elemento escénico.

Cabe hacer mención a la naturaleza específica de este documento, puesto que se trata de un trabajo de reflexión que desemboca desde un proceso íntimo de creación. Es decir que, nos enfrentamos al cuestionamiento y análisis de la propia praxis. Por esta razón, procederé a redactar en primera persona cuando el contenido nace y se localiza en el campo personal y de la experiencia.

¹ Referentes Teóricos desde cada concepto: Imaginación Poética por Gaston Bachelard, Razones de una Poética por Laurence Louppe, Partitura Corporal por Eugenio Barba, Cuerpo Sensible por Le Breton.

Capítulo I: Aproximaciones conceptuales

1.1 Imaginación, Poética e Imaginación Poética por Gaston Bachelard.

Para adentrarse en el concepto de *Imaginación Poética* planteado por Gaston Bachelard es necesario iniciar separando las palabras que componen este concepto, en este caso *Imaginación* y *Poética*.

a. *Imaginación.*

En el libro “Sobre Imaginación, Poética e ensoñación” de Gaston Bachelard (1998), el autor se refiere a la Imaginación como al propósito de la función psíquica compleja, dinámica y estructural para generar imágenes. Estos incluyen motivaciones perceptivas, mnemotécnicas, racionales, instintivas, de impulso, afectivas, conscientes o inconscientes, por otro lado, la actividad imaginada, que es una estructura procedimental propia de un individuo, puede ser deliberada o casual, normal o patológica, individual o social, y puede ser voluntaria o involuntaria (Lapoujade, 2007).

Según Bachelard, la imaginación se puede dividir en dos modalidades distintas: *Imaginación como si e Imaginación vívida*. La imaginación en este contexto significa presentar ideas en lugar de la cosa real, como si fuera la imagen. Tiene que ver con la simulación, no con el disimulo (Lapoujade, 2007). Por ejemplo, cuando yo era niña, jugaba con una escoba pequeña que me había hecho mi abuelo, justo a mi medida, y la utilizaba como si fuese un caballo, una moto, una espada, un micrófono. La imaginación procedería entonces, por operaciones de sustitución, desde las más elementales como en juegos de los niños, a las más complejas operaciones de simbolización.

Esta acción de sustituir se fragmenta en dos momentos: el primero se refiere a que sustituir implica negar o rechazar, la escoba; y como segundo, sustituir implica la acción de afirmar o construir un elemento diferente, en este caso el caballo.

En términos generales, la imaginación se desarrolla a través de procesos de sustitución, que van desde las operaciones de simbolización más directas y simples hasta las más complejas y oscuras. La acción de sustitución se desarrolla a lo largo de dos momentos distintos. Sustituir ante un elemento X implica negar, rechazar, abandonar, rodear y desplazar a Y, ya sea explícita o implícitamente, voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente. Segundo, sustituir implica el acto de proponer Y, afirmarlo, erigirlo, configurarlo o crear un nuevo elemento.

El mismo autor afirma que estas acciones, que pueden realizarse con la más amplia gama de materiales, elementos o sujetos, pueden denominarse *sístole*² y *diástole*³ dentro de un ámbito imaginativo (Lapoujade, 2007).

El mismo autor describe a la *Imaginación vívida* utilizando un tejido enrevesado y directo de diálogos potentes con y dentro de lo que se comprende como real. En el mundo de las relaciones poéticas, el choque de lo vivido toca profundamente lo real porque atraviesa registros paulatinos de la razón en su totalidad y pureza.

Como resultado de la intimidad experimentada, el ser humano es capaz de tejer su realidad con hilos imaginativos desde la exterioridad y la interioridad que son universales, específicas y únicas. Esa delgada y sutil línea de sustitución es posible en esta situación. Aquí está en juego la preposición de lo imaginado y soñado al dato. El mundo real se experimenta primero imaginativamente, en y como imágenes, y luego el mundo imaginado. Este acto de imaginar es consistente con la forma en que los humanos perciben el mundo. Es una forma sutil de inversión en la que la imagen se sustituye primero por la percepción.

b. Poética.

Según el mismo autor, la *Poética* es la teoría de la poesía, fusionada con las posibilidades imaginativas del elemento (1942), desdoblándose en los cuatro elementos espirituales, que son: fuego, agua, tierra y aire, cada uno encabezado por la palabra -imaginación- antes que el elemento. En este caso, encuentro al elemento arena lo más próximo al grupo de la materia tierra. Según Bachelard, la fenomenología o consciencia de las imágenes de los elementos forma la base de la poética. A partir de ahí y por ello, cobra protagonismo su teoría de la creación artística, el concepto de lenguaje, el concepto de valor y la existencia continua de los elementos (Lapoujade, 2007).

Los cuatro elementos (fuego, agua, tierra y aire) son los que alimentan las primeras formas de imaginación. Según Carl Gustav Jung, los cuatro elementos, que emergen de las raíces más profundas del inconsciente arquetípico⁴, son los encargados de realizar el espectáculo inicial de

²Según la Biblioteca Nacional de Medicina (2021), la presión sistólica se mide en el momento en el que los ventrículos del corazón se contraen.

³ La presión diastólica se mide cuando los ventrículos del corazón se relajan (2021).

⁴ Jung plantea que no nos desarrollamos de manera aislada al resto de la sociedad, sino que el contexto cultural nos influye en lo más íntimo, transmitiéndonos por herencia esquemas de

las fuerzas del cosmos. Estos cuatro componentes tangibles son a la vez fuerzas y sustancias del cosmos y componentes del mundo imaginativo y aparecen en toda la poesía universal.

En su obra *La tierra y los sueños del descanso* (1948), Bachelard se detiene a recoger las innumerables imágenes de materia evocadas por el elemento tierra. Al imprimir imágenes y fantasías en metales, uno puede expandir su imaginación y despertar su imaginación poética.

c. Imaginación Poética.

Según el autor, la imaginación poética es una facultad lúdica, diletante, casual, que resulta de una creatividad desenfadada, anárquica, que recopila imágenes frescas (Cassigoli, Yáñez, & Wunenburger, 2009). Sin embargo, hay imágenes recurrentes que centran vastas regiones poéticas porque están profundamente arraigadas en la psique humana. Estas imágenes poderosas, profundas y universales son simultáneamente parte del cosmos y de la naturaleza humana, debido a que estas imágenes universales reúnen imágenes cósmicas y los sueños que están más profundamente inmersos en el inconsciente del colectivo humano.

Cabe recalcar que el autor enuncia la imaginación poética de los diferentes elementos (tierra, agua, aire y fuego), sin embargo, dada mi propuesta de investigación me centro en tomar como referente el libro *“La tierra y las ensoñaciones del reposo”* (2006), en donde el autor recopila imágenes de cada componente y establece una conexión entre cada uno y el animal que sirve como su principal símbolo de la vida real. La serpiente representa a la tierra y se asocia a ella por su impresionante abanico de significados mitológicos, alegóricos, simbólicos, psicológicos, filosóficos, teológicos y ético-estéticos⁵ (Cassigoli, Yáñez, & Wunenburger, 2009).

Las representaciones de la tierra de Bachelard están ornamentadas, moviéndose a través de cavernas, cuevas y laberintos, así como rocas, cristales y árboles. La imaginación metaforiza o representa seres arraigados o no arraigados a través de representaciones de la tierra. Todo esto, que se basa en la imaginación poética, transforma lo basto en extremadamente delicado, lo pesado en ligero y lo sutil en basto (Lapoujade, 2007).

pensamiento y de experimentación de la realidad, pasando de generación en generación (Pardo, 2022).

⁵ Promueve la liberación de la sensibilidad como fundamento determinante de las acciones humanas, por oposición a la razón prevaleciente hasta ahora, represora de dicha sensibilidad (Cragolini, 1992).

De esta manera, la imaginación es capaz de tejer caminos, creando imágenes que son capaces de perforar el inconsciente y consciente, divagar en las profundidades de los seres que habitan en ella, las materialidades, texturas, elementos encontrados, recuerdos, memorias (Cassigoli, Yáñez, & Wunenburger, 2009). Nada más que un método de acercamiento a las imágenes humanas íntimas es lo que supone la *imaginación poética*. De esta forma, según los autores ya mencionados (2009) la imaginación se aproxima a la profundidad, se multiplica creando imágenes e imaginarios, despertándolos en la intimidad de la mente.

Es importante recalcar que, para Gaston Bachelard, sólo con el hecho de que exista una imagen, activada desde la visión del que lo ejerce, basta para facilitar las posibilidades imaginativas, por ende, lo que se imagina delante de ciertas imágenes supera lo percibido. La semilla de la imaginación y el punto de partida de la *imaginación poética* puede encontrarse tanto en la conciencia imaginante como en la imagen. La poética no tiene historia; existe en el presente. Tampoco es una metáfora porque está inventada; como resultado, tiene raíces poco profundas y es efímero. Es sólo a partir, desde y a través de la sensación vivida que se puede revivir en la mente, inmortalizando un momento en el tiempo (Alezard, 2017).

Las provocaciones de la imaginación, se posicionan frente a las peculiaridades del entorno, de lo que se comprende como consciencia colectiva: cuando nuestra imaginación es estimulada por un detalle poético, se nos presenta un mundo nuevo que se destaca del resto y que es capaz de transformar lo que se piensa e imagina. La poética también debe contener un componente material, por pequeño que sea; esto le da su propia sustancia o, en palabras de Bachelard, su poética única. Según Ericka Alezard (2017), el propósito de esta imaginación es volver a imaginar un mundo que solo puede imaginarse poéticamente en donde las imágenes son simplemente lo que parecen ser: llaman nuestra atención y pueden adquirir significados adicionales cuando son ensoñaciones de la voluntad, es decir, cuando son ensoñaciones activas que inspiran nuestra imaginación para actuar sobre la realidad, o cuando las imbuimos de las cualidades que queremos que tengan, convirtiendo las imágenes en un registro de nuestras propias preocupaciones o de nuestros miedos más profundos.

1.2 Barba, Le Breton y Louppe

a. Partitura Corporal por Eugenio Barba

Según Eugenio Barba, creador del concepto de Antropología Teatral, piensa a la *partitura corporal* como una construcción de movimientos, que pueden ocasionar repeticiones o patrones (Lepe, 2011). En modo que, se entiende como partitura, se compone de signos y movimientos

que inicialmente parecen no tener relación; luego, el actor se une a ellos y repite la secuencia o construcción de ejercicios, comprendiéndolas como las experiencias del actor, y a su vez, se configuran y reconocen desde un "diario íntimo" como base, al que Barba señala también que, tienen un peso emocional, tienen un significado y, por ende, se basan en la realidad, en donde cada imagen será conectada directamente con el actor por el espectador, quien también la resignificará (Olmedo, 2007).

La acción tiene continuidad y organicidad. La partitura se divide en varios ejercicios, cada uno cuenta con un principio, un medio y un final, así como un ritmo, en donde cada comienzo y final debe ser distinto, y los cambios de energía de un punto al siguiente serán naturales, por ende, una transformación en la forma en que un actor ejecuta, piensa y aborda o desarrolla cada acción que realiza ocurre cuando comienza a usar la partitura (Olmedo, 2007).

Según el mismo autor, las imágenes comienzan a fluir y desarrollarse ya que existe una estructura que ordena las ideas y, al mismo tiempo, no permite que deambulen en la imaginación, dándole sentido, entonces, el control de la razón sobre el cuerpo desaparece y la misma repetición permite al actor verse cada vez más inmerso en su emotividad (Olmedo, 2007).

b. Cuerpo Sensible por David Le Breton

David Le Breton (2010) entiende como *Cuerpo Sensible*, dentro de su libro que conlleva el mismo nombre, a la necesidad de aprehender los sentidos para hallar el motivo de los movimientos en la vida cotidiana y extra cotidiana. Según el mismo autor, un Cuerpo Sensible es capaz de comprender los detalles del habitar a través de la mirada. Es un cuerpo que trasciende a otros estados, al estar, que puede ver el paisaje que habita el cuerpo como territorio en expansión de múltiples rutas, que puede ver y sentir en los sabores, olores y sonidos la interpretación de la existencia.

El Cuerpo Sensible es una búsqueda por expresar una dimensión de la corporalidad humana más allá de su mera presencia orgánica y física. Dentro de este espacio, la danza y el movimiento es capaz de desintegrar diversas personalidades e identidades, atravesando lo que se piensa del otro o de sí mismo, abarcando un todo y encontrando un lugar propio de movimiento. Es existencia pura, vida que reconfigura el sentido, pero también profusión de significaciones.

Según Le Breton, en su libro "Cuerpo Sensible" (2010), la danza, cuando es vista y ejecutada desde un *Cuerpo Sensible*, se ofrece a sí misma como una base de proyección del sujeto, en donde se crean caminos cargados de significado que divergen de cualquier patrón habitual de

pensamiento al tiempo que fuerzan la introspección y cada coreografía crea su propia narrativa por sí sola o es llevada por el fondo y forma de los movimientos que ejercen los bailarines, en donde no sobresale la narrativa o el discurso comprensibles de los movimientos que se ejercen en la composición, improvisación o partitura, sino, la importancia de habitar el cuerpo y movimiento.

La reconfiguración de los brazos, manos, piernas, tronco, glúteos, articulaciones, ritmo, gestos o movimientos, así como el espacio y el tiempo, la desnudez y la distancia del otro en una relación entre personas, se accionan desde un lenguaje en sí mismo y opera un discurso sobre el propio mundo percepción del mundo propio transformado, comprendiéndose desde un estado de libertad y los símbolos que tejen y atraviesan desde el cuerpo.

El *Cuerpo Sensible* adopta un enfoque holístico para explorar el potencial del cuerpo, reorganizar los movimientos y dentro de ellos, reconocer la propia identidad y estar de acuerdo y en desacuerdo con los gestos (Le Breton, 2010). Encuentro imprescindible la preparación específica del cuerpo en vista de crear-convertirse en un cuerpo sensible que habite de forma consciente, que se reconozca, que perciba y entienda el espacio, preparando el cuerpo para ponerlo en relación con lo que va a trabajar, en este proceso, la arena como elemento

c. Razones de una Poética por Laurence Louppe

Dentro del libro “Poética de la Danza Contemporánea” (Louppe L. , 1997), la autora entiende a la *Poética* como a todo aquello que puede conmovernos o que transita en el campo de lo que nos toca, que incide en la forma que entendemos y percibimos la sensibilidad o resuena en el imaginario.

La *Poética*, en palabras de la autora, es el conjunto de actos creativos que dan vida y significado. Su objetivo no es sólo observar el entorno en el que el sentimiento predomina en la gama de experiencias, sino también observar cómo cambia ese entorno. La danza, como todas las obras de conocimiento, movimiento, emoción y acción, es tridimensional. Según la misma autora, la poética también tiene un propósito más específico al mostrarnos cómo crear arte además de expresar lo que una creación artística hace por nosotros. En otras palabras, ¿qué ruta toma el artista para cruzar el punto donde el acto creativo se hace disponible para la percepción? Dondequiera que nuestra conciencia la encuentre y vibre con ella. Allí tampoco se acaba el camino de la obra; a través de devoluciones, se cambia y se mejora.

La *Poética* es el estudio de los factores que favorecen una respuesta emocional a un sistema de significación o expresión. La función poética tiene esto en particular, que implica inmanentemente la doble intervención de un punto de vista artístico (sujeto, hipotético o no, del acto creativo) en estrecha proximidad con el interlocutor al que pretende conmover en su sensibilidad, en el centro de reacciones estéticas, a las que a menudo llamaré "estesia" como factor de sensibilización que actúa por encima de cualquier conceptualización constructiva (Louppe L. , Razones de una Poética, 2019).

La idea misma de una «poética» invita por otra parte a centrarse en los recursos propios de los que se ha dotado una práctica. Es la danza, por lo tanto, la que dictará sus orientaciones mediante un trabajo constantemente reconducido, desde la fuerza del cuerpo para producir, desde su propia materia, sus fuentes de energía profunda, como en el esfuerzo del parto, lo que nos interesa es la potencia del cuerpo para segregar lo vivo desde su propia materia.

Dominique Dupuy (1997) -dentro del mismo texto referente- hermanó los términos «memoria» y «olvido», en donde establece una interrelación esencial: la memoria, en efecto, no es un valor en sí mismo, debe ser pensada y sopesada a cada instante. La memoria solo tiene valor frente a la ideología del olvido, solo tiene un valor dialéctico e interrogativo, pues el olvido, por su parte, expande sus cenizas: vestigios de sumisiones no confesadas, de formalismos consentidos y petrifica en sus abdicaciones secretas las esperanzas de libertad no alcanzadas. El olvido entonces, es una de las formas de los sistemas dominantes sobre los cuerpos: impone los modelos del momento, ineludibles, arrojando a la invisibilidad todo aquello que es exterior a ellos. La memoria tiene, muy al contrario, una fuerza de fijación modelizante: puede interpretar el desgarramiento del tránsito, la pérdida de las identificaciones especulares en favor de un cuerpo transitorio, de un cuerpo que nunca enraíza su origen en una esencia determinada, menos aún en un molde, sino que se construye (o deconstruye) en la historia.

Un cuerpo-historia, evolutivo, tomado y transportado por la historicidad a través de su propio tiempo. Es por ello que la temática de la memoria ocupa un espacio en un planteamiento de la poética de la danza, como uno de los instrumentos de la *Poética*, como recurso de la poética de un cuerpo apartado de toda autoridad establecida; pero también, como articulación de saberes específicos del cuerpo contemporáneo que confieren a los movimientos y la memoria del cuerpo frente a los movimientos, su dimensión a la vez existencial y cognitiva. Precisamente porque todos los cuerpos que han creado la danza contemporánea siguen con nosotros, como una herencia de movimiento.

Entonces, dentro de este contexto de la construcción de una partitura corporal en donde se toma como herramienta el concepto de *Imaginación Poética* de Bachelard, es imposible que no dialogue con lo que entiende Louppe como *Poética*, puesto que para la construcción de esta secuencia es urgente que el accionar artístico nos lleve hacia un espacio de confrontación y esté puesto a la percepción del otro y ¿por qué no? de una misma, porque la *Poética* incluye la percepción de un proceso propio, en donde nuestra conciencia la descubre y vibre con ella, transformándose mediante los retornos introspectivos y habitando lo que nos resuena.

Capítulo II: El proceso creativo y la exploración del elemento arena.

2.1 El calentamiento.

El calentamiento puede ser pensado como un preaccionar antes de iniciar una actividad física, una persona debe calentar mediante un proceso activo que prepare su cuerpo, mente y emociones para una actividad más extenuante de lo habitual (Vásconez, y otros, 2017).

De tal forma que, se conseguirá minimizar posibles daños a los huesos, articulaciones o musculatura, y direccionando a que el/la intérprete rinda al máximo durante la actividad aumentando la irrigación sanguínea a los músculos por el aumento de la temperatura corporal, mejorando el ritmo cardiaco. Es imprescindible ya que se le debe de dar una preparación al cuerpo a fin de disminuir probabilidades de lesiones y de acondicionar el cuerpo para recibir un esfuerzo mayor.

Preparar el cuerpo, no es solamente el hecho de accionar rápido y directo como el calentamiento articular, sino que, es auto brindarnos la oportunidad de permitir que el cuerpo llegue a un estado de predisposición para ejecutar el material sensible. Para esto, es necesario prepararlo desde diferentes lugares, como, en el caso de mi partitura corporal, desde la respiración consciente. Este estado provoca que el cuerpo se traslade hacia un estado de percepción más profunda y sensible.

Para este proceso, se precisó llevar al cuerpo a un estado de organicidad. Trabajo esta organicidad partiendo de un trabajo respiratorio que plantea realizar la inhalación en un rango de 6 segundos y la exhalación en un rango de 10 segundos, con una repetición de 12 veces. La respiración llena de energía al cuerpo, lo expande y lo hace uno solo con el entorno, las emociones, los pensamientos difusos y todo lo que conlleva el estar. Es a partir de la respiración, el espacio interior del cuerpo se iguala y unifica con el espacio exterior del cuerpo. Así el cuerpo comienza a modificarse y las tensiones de ciertas posturas, que nos han sido impuestas, que nosotros mismos nos hemos impuesto en nuestra vida cotidiana o que simplemente hemos heredado comienzan a diluirse, permitiendo que la energía fluya, contribuyendo al buen funcionamiento de cada órgano que conforma el cuerpo, la flexibilidad corporal, y, por lo tanto, la adecuada estimulación del cuerpo, que da paso al movimiento y a la creación.

Dentro de este capítulo se comprenderá el calentamiento desde dos vertientes, a las cuales he denominado *Calentamiento primitivo* y el *Calentamiento enfocado*. Comprendo el calentamiento primitivo como lo primero, inicial, anterior a cualquier otra cosa, y, por otro lado, el enfocado se refiere al trabajo que se le da al cuerpo hacia un objetivo propuesto, en donde se ponen en

prácticas diversas herramientas, técnicas, ejercicios o pasos para acercarse a lo conocido, desconocido o por descubrir.

a. Calentamiento primitivo.

Encuentro de suma importancia la preparación del cuerpo para el habitar consciente, estar, para reconocermé, para entender el espacio o para preparar mi cuerpo.

Dentro del calentamiento primitivo me centro en partir de lo más básico posible, desde el reconocimiento de mi cuerpo y sus micromovimientos. El objetivo de este calentamiento es explorar lo que resuena en diversas partes de mi cuerpo, de lo oculto, lo intangible, lo que casi no existe porque no lo dejo existir. Transitar una línea en el mapa a donde yo desee ir, desde el interior y el exterior, hacia el frente y de regreso, de forma emocional, física o intelectual, reconociendo mi ser auténtico, un ser vulnerable, salvaje, apasionado e instintivo.

Mi calentamiento parte desde la Quietud -entendiendo Quietud como vaciarse e integrarse- y del comprender los silencios de mi cuerpo, los respiros, los temblores y la respiración consciente; cuando soy capaz de encontrarme de esta manera, me centro en mi columna y en cómo un micro movimiento es capaz de resonar por todo mi cuerpo, generando un recorrido en crescendo hasta la exploración de los micromovimientos.

La intención de partir desde ahí, es reconocer mi cuerpo e intentar activarlo sin recurrir directamente a la mecánica del movimiento que puede dejar de lado la percepción y sutileza del origen de cada gesto., Es por esto utilizo lo micro, ya que logro conectarme profundamente, desde un lugar más orgánico y honesto conmigo misma, valorando la potencia de lo que aún me falta escuchar. Estos micromovimientos buscan expandirse, y poco a poco trabajo lo macro - entrando en movimientos más mecánicos-, entrando en calor y preparando mi cuerpo para que posteriormente se encuentre más activo. En mi zona dorsal puedo sentir la energía rebotando desde mis isquiones; desde las cervicales la energía sale por mis dedos; despacio voy en crescendo, abarcando en totalidad mi cuerpo e intentando sentir el recorrido interno de la vibración del movimiento.

Al transitar entre lo micro y lo macro, consigo activar mi expansión de radio, siendo una exploración sumamente amplia, puesto que reconozco mi cuerpo como un cuerpo expandido, dejando de lado el *cuerpo mío*, para que se convierta en un *cuerpo compartido* desde lo micro y macro, y a su vez, con el espacio. Denomino *cuerpo mío* al cuerpo consciente de sí mismo que

es capaz de percibir todo aquello que le compone (respiración, pensamientos, emociones, líquidos, estado en general); por consiguiente, me refiero a *cuerpo compartido* al cuerpo con sensación de expansión que se auto percibe y, reconoce su estado y lo que está fuera de él (temperatura ambiental, olor, objetos, textura, color, sonido, etc.). Al producirse esta expansión de radio de mi cuerpo, la puedo entender como la extensión de cada movimiento hacia su punto más lejano, atravesando todos los ejes, creando una nueva cualidad de movimiento, a la cual le puedo llamar como “Habitar en circular”, puesto que, al llegar al límite, usualmente mis movimientos empiezan a hacer círculos y espirales. Es en estos momentos liminales entre lo micro y lo macro, en donde puedo sentirme más conectada con mi relación cuerpo-espacio, por ende, es mi puerta rápida a la conexión intra-espacial.

Para culminar mi calentamiento primitivo y proceder al calentamiento enfocado, finalizo los explorando los Cinco Ritmos planteados por Gabrielle Roth (Gabrielle Roth's 5 rhythms: Music, Dance and Therapy, 2018), reconociéndome dentro del fluido, staccato, lírico, caos y quietud, y, teniendo consciencia de la nueva cualidad de habitar lo circular.

En esta exploración, me conecto hacia la sensación de un cuerpo híbrido, que habita en diversos lugares y se mueve desde diferentes cualidades. Entiendo cuerpo híbrido a la activación e inserción de diversas cualidades y estados desde y dentro de un cuerpo, capaz de accionar y explorar múltiples consignas.

b. Calentamiento enfocado.

Cuando hablo de calentamiento enfocado, me refiero al trabajo o secuencia de ejercicios específicos realizados por el cuerpo que tiene como finalidad centrarse en lo que se quiere lograr, explorar o revelar. Dentro de su desarrollo, se pone en práctica las diversas herramientas, técnicas, ejercicios o pasos, para, por medio de estos, acercarse a lo conocido, desconocido o por descubrir.

Dentro de este calentamiento, es en donde se comenzarán a levantar los primeros matices de mi partitura corporal.

Antes de dar paso a relacionarme con la arena, es imprescindible tener claro corporalmente el uso de la respiración, puesto que respirar de forma específica (dependiendo de lo que se vaya a realizar) será lo que me instale dentro del habitar el aquí y ahora y me abra las posibilidades de encontrar distintas cualidades y estados. Posterior a esto, preciso activar la mirada fragmentada: interna, cercana y periférica: tomando como referencia un trabajo práctico emitido por René Zavala en su taller “Trabajo Unipersonal del Actor” dentro de la Facultad de Artes de la

Universidad de Cuenca en el año 2022. En ese contexto, la mirada interna es dar un vistazo a todo lo que compone mi cuerpo, mi respiración, mi pulso, mi estado energético, mis tensiones; la mirada cercana es aquel vistazo que mira más allá de mi cuerpo, mira el espacio desde diferentes ojos, es decir, intentar percibir el espacio desde mi nuca, mis hombros, reconocer qué se mueve a mi derecha sin necesidad de voltear la cara; la mirada periférica, es comprender el espacio en su totalidad, en ver más allá de lo que está en el espacio, tener consciencia de las distancias, de qué energías se mueven más allá de mi centro.

Por último, doy el primer acercamiento tangible a la arena, en donde pongo en práctica la exploración del elemento reconociéndolo y examinándolo, ¿Cómo es su textura? ¿su olor? ¿su peso? ¿su color? Luego, con mi cuerpo, exploro cuales son las cualidades, los movimientos, las sensaciones, la historia, la corporalidad que el elemento evoca y los tomo para trabajar desde esos lugares. Pongo en práctica la repetición, puesto que siempre me brinda algo más allá de lo que conozco.

Como siguiente ejercicio de calentamiento enfocado, tomo como base el suelo y desde él me empiezo a mover y experimentar mi uso de energías en relación con la arena: dominante o sumiso. En este juego existe la obligación de tener una consigna antes de iniciar la relación con el elemento, por ejemplo, mi consigna en los primeros acercamientos con la arena se basaba en relacionarme con ella desde un comportamiento curioso, posteriormente, planteaba otras consignas como miedo, amor, movimientos desde diferentes niveles, movimientos con un espacio limitado, acercamientos desde el tacto y no desde la visión. Ahora bien, para ejercer la energía de dominante o sumiso, exploro el poder de moverme desde el elemento o como si el elemento se moviera desde mí, alternando la energía y la intención del acto, sujetando la arena y esparciéndola teniendo el control, o colocando mi pie con la sensación de ser absorbida por el elemento. Soy capaz de utilizar la arena para moverme, o sentirme sumisa ante él, o utilizando contra peso y depositando todo mi peso sobre él. Este juego no sólo me aporta control de mi cuerpo, sino también, la consciencia de reconocer algo externo a él hasta al punto de apropiarse o dejarse apropiar por sus cualidades, utilizándolo como algo que puede manejar o algo que me puede manejar a su disposición.

Estas estrategias pre relacionales y relaciones afectan mi cuerpo, puesto que al acabar estos ejercicios mi cuerpo trasciende a un cuerpo sensible, consciente de su entorno, de el mismo, del elemento que explora y la posibilidad de su cuerpo frente al elemento. Cabe recalcar que estos ejercicios, a pesar de estar presentes en el campo de la improvisación, son sólo ejercicios de calentamiento enfocado, los cuales me brindan el preámbulo para iniciar la improvisación como medio de creación.

2.2 La improvisación como medio de exploración.

Según la Gran Enciclopedia Larousse (1969), la *improvisación* es la acción de improvisar o realizar una composición de manera improvisada, concibiendo o ejecutando diversas acciones de manera simultánea sin directrices específicas, aunque, en ocasiones, es posible optar por tener una consigna clara y desde ahí improvisar en modo que se explore sobre una base. Por otro lado, como referente teórico importante, desde un contexto de improvisación teatral, Keith Johnstone fue capaz visualizar a la *improvisación* desde un vínculo fundamental entre la *improvisación* y el desarrollo de la creatividad, pretendiendo ahondar en cómo ocurre el proceso creativo a través de la *improvisación* (Johnstone, 1990).

La *improvisación* dentro del medio escénico es una de las técnicas más utilizadas, puesto que brinda posibilidades imaginativas en mayor proporción, siendo capaz de disponer al cuerpo hacia una capacidad de creación profunda. Gracias a esta técnica, se puede evidenciar en términos prácticos una postura abierta a las posibilidades creativas, en donde la espontaneidad, el juego y la imaginación forman protagonismo para la composición o exploración dentro del proceso de creación.

Aceptar y comprender que la *improvisación* y la *imaginación* se tejen entre sí, apertura una vía libre al proceso de exploración, y que, de antemano, se relacionan junto a la creatividad y el juego, abarcando las posibilidades y herramientas sobre la mesa, tengo en mi consciente e inconsciente, aportando de manera directa a la comprensión de mi mundo creativo y personal para la indagación con la arena como elemento escénico, y, posteriormente, la construcción de la partitura corporal.

Al utilizar la improvisación como recurso para explorar el elemento y mi cuerpo junto al elemento y fuera de él, encuentro información incluso más allá desde su mera presencia orgánica y física.

a. Clasificación de las exploraciones: aspectos físicos, emocionales, sensoriales y simbólicos.

Uno de los puntos más importantes que se emplea desde y dentro de la improvisación, es la exploración realizada desde diferentes aspectos. Cada uno de estos aspectos o motivaciones, son capaces de expandir mis percepciones desde el elemento, la imaginación y mi cuerpo, siendo capaz de afectarme desde diferentes lugares.

Iniciando por la Fisicalidad de la arena, tomo como referencia a los conceptos emitidos por María Sol Rosero, dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en el año 2022, en su materia en entendiendo a la Fisicalidad como a la relación entre cuerpos físicos y tangibles, es decir, en este caso, la relación entre mi cuerpo y la arena. Cuando interactúo con la arena, esta me afecta de tal forma que mi cuerpo tiene la necesidad de sentirse pesado, como si alguna arena movediza estuviera jalando hacia abajo, la Fisicalidad de la arena que absorbe, que arrastra hacia abajo y cubre una parte pequeña de mí; el resultado de esta relación con la arena desde la Fisicalidad produce en mí una cualidad de movimiento, en donde me siento lenta, pesada, consumiéndome hacia el piso.

Al sentir la arena, abordo un sin número de sensaciones, si las plasmo en palabras podría entenderlo como una sensación de “disuelto” y lo puedo sentir en mi cuerpo, precisamente en mi barriga y brazos, es una mezcla entre extrema liviandad y fuerza. Esta sensación con la arena, inevitablemente es capaz de levantar en mis emociones, por eso me refiero lugar emotivo-sensorial, puesto que, para mí, ambas están conectadas y una provoca a la otra. ¿Qué produce en mí un cuerpo disuelto? Me provoca una contradicción, la necesidad de soltar y agarrar, soltarme de la arena, agarrarme de mi cuerpo, soltarme de mis brazos y agarrarme de mi pecho.

Entonces, pongo en práctica el agarrar y soltar, no solamente con el elemento, si no con mi cuerpo y sus gestos al moverme; a esta consigna de movimiento le llamo mi danza lírica, en donde Roth (2018), puede explicarlo como una danza física, energética, emocional y espiritual del renacer, en donde se aprende a disolver patrones nocivos, y a entregarnos a la profundidad de las repeticiones fluidas. Empiezo a trabajar con la arena y ser con ella desde y a partir de la *imaginación como si y la imaginación vivida*, desde lo más elementales como imaginar que esta arena es mi casa, mi zona de confort y no querer pisar fuera, la arena como la vida misma se adentra en los agujeritos de los agujeros, en los rincones oscuros y en esos espacios que no quiero conocer. En este caso, se exploraría el habitar mi contacto con la arena desde un lugar simbólico.

Al acercarme desde un aspecto emocional, recuerdo a esa niña que vivía tres momentos al encontrarse con la arena; la quemada en los pies cuando caminaba por arena caliente por el sol, el cambio de textura y temperatura al acercarme a la arena más fría o húmeda, y, por último, la presencia de la arena en mi piel como partículas apoderándose de mi cuerpo, impregnándose.

Si bien es cierto, existe un momento de imaginación incluso antes del primer contacto con el elemento, ese espacio mental en donde se construye la capacidad de habitar lugares infinitos, emociones y sentimientos encontrados, recuerdos importantes o no, acercamiento de la percepción propia del cuerpo en relación con la materia, corporalidades diferentes e incluso, desarrollar imágenes propias e intrapersonales.

Todas estas herramientas brindadas por la exploración y la improvisación, son capaces de aportar de manera contundente en la construcción de mi partitura, los cuales serán profundizados mediante un análisis dentro del tercer capítulo.

b. Proceso laboratorial: ejercicios clave de improvisación.

Dado que escuchar es un principio fundamental para encontrar relaciones objetivas y equilibradas, experimentar con diferentes bases de improvisación aumentará aún más tu atención sensorial para percibir y entregar información clara (Bernal, 2018).

Dentro de mi proceso laboratorial utilicé diferentes ejercicios de improvisación, los cuales considero clave durante mi preparación y exploración para posteriormente construir mi partitura corporal.

Ojos Múltiples.

El uso de los cinco sentidos dentro de la cotidianidad y extra cotidianidad de los seres humanos es fundamental al momento de moverse y reconocer información en el espacio en el que se desenvuelve, por ende, para mí como creadora, es indispensable utilizarlo a favor del proceso de creación.

Para iniciar, parto desde la visión, de lo que significa mirar, conocer, y reconocer cómo esta condiciona mi desenvolvimiento en el espacio y cómo afecta mi movimiento. El sentido de la vista me hace sentir segura dentro de un lugar y frente a un elemento desconocido o no. Entonces, ¿Qué ocurre cuando dejamos de ver? La no visión es capaz de potenciar mi exploración, afectándome al momento de improvisar con el elemento.

Cerrar los ojos con la libertad de abrirlos cuando sienta miedo me brinda confianza en el movimiento que ejerzo, y es esta consigna de libertad la que provoca retarme a mí misma, permitiendo explorar el espacio y el elemento por más tiempo y con mayor profundidad. Estar a ciegas, genera una diferente energía en mí, es habitar un espacio nuevo, aunque ya le haya

conocido, pero, reconociendo que quizás nunca lo miré antes lo suficiente. Sin la necesidad de moverme descubro que todo se siente mucho más frío, oscuro, abierto, grande, ruidoso. La ceguera, una ceguera ficticia pero real y desesperante cuando acudes a otras formas de moverte, de explorar, caminar desde el miedo, desde la inseguridad, y desde lo hermoso de la sorpresa.

Esta no visión se transforma en una visión desde un todo, en cerrar mis ojos propios para abrir mis *ojos múltiples*, permitiendo moverme desde lo inesperado y adquiriendo nuevas formas de ver, apropiándome de ellas. Es en esta ceguera, en donde encuentro cualidades de movimiento, tal como moverme desde el temor, desde lo incierto.

Defino *ojos múltiples* al recurso de percibir desde diferentes partes del cuerpo, abriendo la percepción del entorno, de la energía del lugar, de la textura de lo que se toca, del olor de lo que se huele, lo que hay detrás de mí, aunque no pueda verle. Mirar desde otras partes del cuerpo. Mirar desde el percibir.

Rompiendo la verticalidad.

A partir de la anterior consigna, mi cuerpo se transforma y modifica directamente a la forma en la que se desplaza. Las dorsales se contraen, me contraigo, mi joroba se hace grande. Regreso a mis cuatro apoyos, mi cuerpo regresa a ese lugar primario, deja de lado la verticalidad, para empezar a moverse desde su relación isquiones, columna, cabeza. Dentro de esta relación isquiones, columna y cabeza, mi postura se basa en cuclillas, la energía fluye desde mi cabeza, columna e isquiones, colocando incluso las demás partes de mi cuerpo en un estado activo, presente.

Mi cadera se siente en ocasiones rebotar desde lo micro, en este constante vaivén de energía que recorre mi columna de inicio a fin. Es desde esta posición en donde confirmo que para entrar en la arena o relacionarse desde ella inicio con mi corporalidad y la forma en la que me muevo, sintiéndome más cerca del elemento desde mi posición y desplazamiento.

La imaginación poética, aparece en esta improvisación desde un acercamiento a la *imaginación vivida*, en donde el cuerpo se sumerge tanto en esta forma de moverse que ya no se encuentra haciendo cómo si y explorando qué sale a partir de ahí, sino que desde la constancia de la improvisación y desde el hecho de llevar al límite mi búsqueda, el entorno y el elemento se vuelve ese lugar inicial del cuerpo y de la vida misma, la no razón, lo primitivo del ser.

Lo primitivo del sonido.

Es en este lugar y desde este lugar (cuatro apoyos) es en donde la voz tiene sus primeras apariciones, pero no la voz vista desde la palabra o la coherencia de sonidos, sino desde lo primitivo del cuerpo, del impulso, un suspiro, un estornudo, una vocal que no quiere ser vocal y sólo es sonido desconfigurado.

En esta intención de liberar la voz desde el movimiento, reconozco diferentes lugares en mi cuerpo en donde resuena el sonido antes de ser exhalado por mi boca. Dependiendo de mi postura y de la cantidad de energía o peso que esté entregando a diversas partes del cuerpo, el sonido de la voz es distinto. De este modo, desde la exploración encuentro diferentes formas de sonar y no sonar, por ejemplo, cuando mi energía va hacia la cabeza, la voz pareciese aflorar desde mi parte baja de la columna, como desde los isquiones, entonces el sonido lo reconozco como grave; cuando, por el contrario, mi energía está en la parte baja de mi cuerpo, mi voz es aguda y sostenida.

Es desde este reconocimiento de cómo y desde dónde se emite el sonido, que soy capaz de explorar qué pasa con la voz cuando se ejerce más presión, más o menos volumen, me desplazo, brinco en cuatro apoyos o cuando me intento hacer lo más pequeña posible y me cierro ante el entorno, o cuando me expando y mis movimientos son extensos.

Cabe recalcar, que el uso de la respiración me sirve como una herramienta activa dentro de la improvisación, ya que, si sostengo o libero aire, los sonidos que emite mi cuerpo se transformarán. Es desde este juego constante, en donde se construyen los cimientos desde la improvisación para definir el uso del sonido dentro de la partitura.

Gracias a estas reflexiones – creaciones y a la interacción con el elemento, este capítulo abarca información sensible, práctica, explorativa y teórica, siendo el principio de un planteamiento metodológico de investigación. A continuación, en el siguiente capítulo se comprenderá el ¿Cómo a través de estas herramientas metodológicas se creó una partitura corporal, y de qué manera dialoga con la *Imaginación Poética*?

Capítulo III: “Huellas descendentes” Partitura corporal y la obra final.

La partitura corporal de la obra *Huellas Descendentes* se construye a partir de la experiencia imaginativa y motivaciones físicas, emotivas, sensoriales y simbólicas, y, a través de ejercicios de improvisación, potenciados desde la exploración en el calentamiento enfocado. Cada una de estas “motivaciones” las cuales más bien les llamaría “enlaces”, porque trazan un camino directo hacia la relación con la arena como elemento escénico y a la apertura de un universo imaginativo, potenciado desde diferentes abordajes.

3.1 Análisis de la obra: Imaginación Poética, elemento arena y sus distintos abordajes

a. Fisicalidad

Según el Diccionario del Español de México (2022), se puede entender a la *Fisicalidad* como a la cualidad de lo físico o material, o las características físicas de una cosa, persona, etc., en este caso del elemento. Al abordar a la arena desde su *Fisicalidad* para la construcción de la partitura, pongo en práctica el predisponer a mi cuerpo para la recepción de información, desde la relación directa e indirecta con la arena, entendiendo a directa como al contacto físico/tangible con el elemento desde, con y a través de mi cuerpo; y, entendiendo a la relación indirecta como a la percepción del elemento desde sus cualidades/características físicas sin necesidad del contacto explícito.

Analizando la construcción de la partitura desde la *Fisicalidad*, comprendo a mi cuerpo percibiendo el elemento desde la premisa de reconocer las cualidades físicas de la arena sin necesidad de tener un contacto íntimo con ella, sino enfocándome en lo que observo de ella, tal como: color, tamaño, estado, ubicación del elemento en el espacio, forma. Estas características son capaces de provocar a mi cuerpo, influyendo en su corporalidad, en su respiración, en su energía y en el modo de habitar-habírmelo. Mi cuerpo entonces se reconfigura en un organismo que tiene la necesidad de sentirse ligero y pesado a la vez, porque así percibo el elemento, en donde cada partícula es ligera si se toma en pequeñas cantidades, es decir, al mover mis dedos de las manos o pies, mis ojos, mis muñecas, una pierna, cada parte al moverse individualmente es ligera y fluida; sin embargo, al ver la arena agrupada y al ser consciente de mi cuerpo como una sola masa que abarca cada partícula (huesos, músculos, articulaciones, partes del cuerpo) lo comprendo como un organismo pesado, que si trabaja en conjunto se mueve lento y con brusquedad.

Desde la relación directa con el elemento, es decir, desde la relación física entre el elemento y el cuerpo, decido ingresar a la arena, sintiéndola inicialmente desde mis pies, reconozco la capacidad que tengo de adherirme a ella, sumergiéndome hacia abajo, descubro cómo mis pies descienden y son cubiertos, como si tratase de arena movediza halando hacia abajo y que es capaz de absorber en gran magnitud. De igual forma, sucede cuando juego con el elemento en mis manos, tomándolo, colocándolo en diversas partes de mi cuerpo, comprendiendo como se esparce. Es desde esta relación directa, en donde encuentro la sensación de un organismo que se disuelve, y lo trabajo dándole más atención al peso que existe en mi barriga y brazos, percibiendo que esas partes de mi cuerpo están continuamente llevándome hacia el piso, derritiéndose.

Un hallazgo importante dentro de este enlace *Fisicalidad*, es que mi cuerpo es capaz de absorber información desde la observación del elemento en reposo, encontrando así desde la quietud de la arena la construcción de una cualidad de movimiento, puesto que, la repercusión de la información que obtengo del elemento es capaz de influir en mi ritmo, movimientos y percepción de sí mismo, siendo así, un cuerpo de gran tamaño que dialoga entre movimientos con sensación ligera y pesada. A su vez, absorbo información del elemento desde la relación directa con el o el contacto/manipulación física, en donde influye directamente en mi corporalidad, en la sensación que este contacto emana y me lleva a derretirme hacia el suelo, reconociendo y decidiendo darles más peso a partes específicas de mi cuerpo.

b. Emocional - Sensorial

Según Christian Chaler (2021), las tendencias instintivas, las emociones, los estados afectivos y los sentimientos perdurables son ejemplos del aspecto *emocional-sensorial*.

Debido a su subjetividad, efimeridad y variabilidad, el componente sensorial emocional de la personalidad es la capa más profunda y más difícil de tocar, recorrer y entrar. Otros componentes, como el mental, son más sencillos de comprender. Los estados afectivos estables son el resultado de la persistencia de determinadas condiciones vividas y de las emociones que son una reacción a ellas, es decir, a cómo me siento antes de recibir estímulos del entorno por medio de los sentidos y tendencias instintivas (Chaler, 2011).

Tanto las experiencias que tenemos en el aquí y ahora como los estímulos y expectativas para el futuro hacen que se perciban o resuenen emociones en nuestro interior, ya sea como sensaciones resultantes de los estímulos de nuestros sentidos o como emociones que se

construyen como respuesta a las experiencias. Como resultado, ambos están entrelazados y dependen uno del otro para poder funcionar. Es decir, cuando se habita una emoción como el enojo, es provocado por algún factor externo o pensamiento interno, esta emoción es capaz de generar sensaciones en el cuerpo, por ejemplo, pesadez en la cabeza o calentura en la cabeza. En mismo modo, cuando se es capaz de percibir toda información sensorial, es inevitable que las emociones sean afectadas, por ejemplo, al percibir desde el sentido del tacto un objeto, su textura activará los sentidos, y es desde esa relación que las emociones aflorarán, obteniendo como resultado una muestra de los sentimientos evocados desde la información sensible percibida.

Se puede hablar de una relación entre la actividad sensorial y emocional a lo largo del ciclo vital. De esta forma, la sensación que construyo en mi cuerpo desde la arena, inevitablemente es capaz de levantar en mí emociones, por eso me refiero lugar emotivo y sensorial, puesto que, para mí, ambas están conectadas y una provoca a la otra. Al encontrarme desde ella, soy capaz de moverme desde un cuerpo disuelto, provocándome una contradicción, la necesidad de soltar y agarrar, soltarme de la arena, agarrarme de mi cuerpo, soltarme de mis brazos y agarrarme de mi pecho. Entonces, pongo en práctica el agarrar y soltar, no solamente con el elemento, si no con mi cuerpo y sus gestos al moverme; a esta consigna de movimiento le puedo relacionar con un ritmo lírico de Roth.

c. Simbólico

Según (Jaramillo, 2005) el lenguaje simbólico es la capacidad de interpretar la realidad física y emocional que experimentamos, y, además, implica usar varios signos y símbolos, palabras, elementos, sonoridades, gestos, dentro de un entorno o contexto.

El utilizar símbolos dentro de la partitura corporal, no se realiza solamente con la finalidad de que el espectador se proyecte y enmarque con la secuencia, sino, con el fin de que, como creadora sea capaz de reconocerlos, otorgarlos, configurarlos, aproximarme desde mis emociones, delirios, memorias a una evidencia del interior, y, desde esa manera, construir la partitura.

Dentro de la construcción de la partitura, lo simbólico se relaciona y se potencia no sólo desde los signos, sino también desde la *Imaginación Poética*.

La arena como elemento escénico en esta partitura, simboliza entonces un lugar conocido, seguro, familiar, cercano; un recuerdo de la infancia; un canal para transportarse y regresar al momento primitivo donde no había consciencia de la propia existencia; esos miedos, emociones y sensibilidades que nos atraviesan en la rutina, en la vida.

Al elemento, se le reconoce desde las memorias, las cuales configuran también la partitura, la poética de la imaginación y el símbolo, visto desde una perspectiva personal e íntima, en donde se refleja el propio ser.

3.2 Creación de la partitura

La partitura corporal se establece en base del habitar de la interprete en relación a dos momentos- lugares. El primero de ellos atraviesa el estado instintivo e irracional, en donde el ente que habita el espacio no tiene consciencia de lo “bueno” o “malo”, ni de la propia existencia, o la muerte, sino que reacciona desde impulsos e instintos.

La bailarina está situada en el fondo izquierdo del espacio, cerca de uno de los tres grupos de arena. Es ese momento, la relación con la arena es indirecta, y la corporalidad se basa desde la consciencia de un cuerpo derretido, de una cualidad y sensaciones derivadas del imaginario.

El ejercicio clave explorado y evidenciado en la partitura es *Rompiendo la verticalidad* en donde el cuerpo se moviliza desde los cuatro apoyos, en posición cuclillas, activando la relación isquiones-cervicales y manos - pies.



Ilustración 1. Momento Primitivo. Obra "Huellas Descendentes". Circuito Rastro Nómada. 2023.

Lo primitivo del sonido aparece, sonando desde los micro movimientos y cuando el cuerpo se aproxima al contacto con el elemento arena.

La *Imaginación Poética* está vista desde un lugar macro, en donde se imagina un ente habitando un lugar desconocido, se explora el espacio y se reconoce la arena en ese mismo territorio; la *Imaginación Poética* no configura en su totalidad la partitura en este primer momento porque aún no está atravesada por la imaginación consciente, las memorias, la profundidad de las emociones o pensamientos, sino más bien, desde un punto ficcional en donde la *imaginación vivida* se

aproxima, puesto que para los movimientos y estados del cuerpo en relación con la arena no se situó desde la simulación o la consciencia del imaginario reflejado en las acciones, sino más bien desde una visión vivida en donde la arena y el espacio son vívidamente desconocidos.

Este ente se mueve hacia la arena desde sus cuatro apoyos, al llegar a ese cúmulo, desde su instinto, no ingresa rápidamente a ella, sino que se aproxima desde sus sentidos, en este caso el olfato, reconociéndola y supervisando el peligro.



Ilustración 2. Aproximación al elemento arena. Obra "Huellas Descendientes". Festival La Estrafalaria. 2022.

Se acerca a ella desde sus extremidades inferiores e ingresa. Este espacio se puede percibir como un momento liminal entre los dos lugares que componen la partitura, puesto que es una transición en donde el ente se relaciona con la arena de forma inconsciente, pero en el proceso, empieza a decidir reconocerla, habitarla, visualizarla, tocarla, no sólo desde un instinto, sino desde una acción consciente. Es en este momento en donde la bailarina deja ver por primera vez su rostro, como símbolo de reconocimiento a sí misma, a su identidad y al elemento.



Ilustración 3. Momento Liminal: Entre dos Mundos. Obra "Huellas Descendentes". Circuito Rastro Nómada. 2023.

El segundo momento de la partitura da lugar a la consciencia, a las memorias, la poética y la configuración con el elemento desde la relación directa, física y tangible por la bailarina, generando un diálogo entre la arena y el cuerpo en donde ambos son capaces de afectarse desde estados de sumisión y dominación (como fue nombrado anteriormente en el calentamiento enfocado del *Juego del Amo y el Sumiso*), el uso de los cuatro apoyos desde la visión de un ente animal e irracional se rompe para dar paso a los dos apoyos. La *Imaginación Poética* se refleja desde el reconocimiento de la propia existencia, no desde el accionar por impulso irracional, sino desde los impulsos movidos por las sensaciones, las emociones, los miedos.

Es en este momento en donde la bailarina coexiste y reconoce al elemento desde diferentes lugares y se empieza a construir la partitura a través la imaginación y de la consciencia. Al colocarse de pie sobre la arena y percibirla desde los sentidos, desde lo tangible, reconocer su color, su textura, su forma de caer sobre el cuerpo o sobre el suelo, su sabor, su olor, su peso, todas estas características son capaces de generar una corporalidad desde la relación directa provocando una propia percepción de *cuerpo compartido*⁶. La *Imaginación Poética* atraviesa la escena y las acciones de la intérprete, se activa desde la *imaginación "como si"* puesto que la bailarina coloca grupos pequeños de arena como si hiciese un camino en dirección al grupo mayor de arena colocado en el centro del espacio.

Esta acción de imaginar como si el elemento tuviese otro significado, atraviesa el uso del símbolo en la escena, puesto que se repiensa a la arena como un conductor capaz de conducir a casa,

⁶ Me refiero a cuerpo compartido al cuerpo con sensación de expansión que se auto percibe y, reconoce su estado y lo que está fuera de él (temperatura ambiental, olor, objetos, textura, color, sonido, etc.).

a un lugar seguro, a lo conocido, a las memorias de infancia y promueven la acción de imaginar que estar fuera de la arena es dañino y desconocido.

Al llegar al centro, el cuerpo se mueve desde una danza lírica (desde un punto de vista Rothiano) junto al elemento que se configuró desde el abordaje sensorial del elemento, dando como resultado la contradicción del agarrar y soltar, puesto que los movimientos son trabajados desde los opuestos y el sostener el elemento para después soltarlo.



Ilustración 4. Lírico: Aferrarse y renunciar. Obra "Huellas Descendentes". Circuito Rastro Nómada. 2023.

Este segmento de la partitura construyó una fuerte concentración de emociones, e incluso se llegó a reconocer como el momento del clímax de la secuencia corporal, además, se pone en evidencia lo que se planteaba en el Capítulo III - Sección B, en donde se establece que la emoción y la sensación están tejidas entre sí y cada una es potenciadora de la otra.

Esta carga emocional junto al concepto de la *Imaginación Poética* llevó a la intérprete a visualizar todo el espacio y al elemento como un lugar invadido por recuerdos y contradicciones, prejuicios, miedos, en modo que, intenta llevar todo el elemento al punto inicial, ese espacio en donde empezó la propia percepción de sí mismo, con la finalidad de que todo vuelva a ser como antes y regrese a ese momento en donde era un ente que no tenía memoria.

El cuerpo regresa a su corporalidad inicial, la sensación de un cuerpo derretido y pesado. En esta ocasión, no sólo es una sensación, sino que el cuerpo es afectado por esta corporalidad en

tal forma que llega al suelo, se arrastra desde sus manos hasta el centro del espacio, reconociendo hasta el último momento desde la poética de la imaginación y los recuerdos, que no pudo regresar.

Conclusiones

En el desarrollo de este trabajo de titulación se analizaron los procesos metodológicos realizados para la creación de una partitura corporal a partir del elemento arena, utilizando como concepto la *Imaginación Poética* de Gaston Bachelard, dentro del levantamiento de la obra “Huellas Descendientes”. De esta manera, es posible decir con certeza que, a partir del concepto y la improvisación como medios de exploración, indagación y creación, surgieron ejercicios focalizados que permitieron al elemento, la imaginación y al cuerpo dialogar entre sí, configurando la partitura corporal, desde la relación que se tejió entre ellos.

A partir de este recorrido analítico-investigativo, es posible presentar las siguientes conclusiones reflexiones y resultados:

- ✓ Se realizó una investigación teórica, práctica y explorativa en relación a los referentes que fueron la base de la propuesta escénica. Se considera indispensable estar asociado con el discurso de los diferentes autores, a su vez, comprender y manejar los conceptos teóricos y reconocerlos en la práctica desde la experiencia del cuerpo, en modo que, también sean un camino para el proceso de entendimiento intrapersonal.
- ✓ El uso de la *Imaginación Poética* fue una herramienta clave estructural para la construcción de la partitura corporal. Este concepto hace referencia a la capacidad de adentrarse a las memorias y a las facultades de la simulación e imaginación, en donde cada imagen que se evidenciaba iba a la par de la creación, comprendiéndose como un acercamiento al campo de lo personal-reflexivo, aludiendo también a la subjetividad y las manifestaciones de los recuerdos, configurando así la construcción de la partitura en una secuencia cargada de información sensible.
- ✓ Es necesario que exista una preparación física focalizada en función al objetivo específico de cada exploración, improvisación o preparación, teniendo en cuenta que debe dialogar con el objetivo general de la investigación planteada.
- ✓ La construcción de la partitura corporal estuvo atravesada por una serie de ejercicios clave que demostraron ser elementos sustanciales para la creación en relación al concepto de Gastón Bachelard, la arena como elemento escénico y el cuerpo. Estos ejercicios claves demuestran que, dentro de la creación existió un proceso metodológico claro, que abre camino hacia una propia forma de investigación-creación, en modo que se comprendan los conceptos, asociarlos con estados del cuerpo, redefinirlos desde la propia experiencia y reflexión, denominando ismos dentro de la construcción de la partitura y abriendo paso a nuevas formas de creación.

- ✓ Se examinó la relación entre el elemento arena y el concepto de *Imaginación Poética* por medio de exploraciones creativas que incluyen los planos físicos, emocionales-sensoriales y simbólicos, en donde cada uno fue capaz de reflejar formas claras de crear, evidenciando que se puede construir una partitura corporal por medio de la improvisación e indagación de esos abordajes.
- ✓ Se configuraron diversas formas de relación entre el cuerpo y elemento a partir del concepto *Imaginación Poética* y de la Fisicalidad como abordaje de la arena, en donde surgieron premisas como reconocer las cualidades físicas de la arena sin necesidad de tener un contacto físico y tangible, sino en enfocarse en características físicas del elemento. Estas particularidades son capaces de provocar información en el cuerpo, influyendo en la corporalidad, respiración, energía y en el modo de habitar-habitar, no sólo desde la visión hacia el elemento, sino también desde la acción del imaginar. A su vez, es necesario potenciar la capacidad perceptiva de un *Cuerpo Sensible*, porque se necesita una predisposición a la recepción de información ante los agentes que se pueden abordar de la arena. Es decir, si no se tuviese una preparación física, perceptiva, imaginativa y sensible, no hubiese sido posible crear una partitura desde esas percepciones.
- ✓ Dentro de la exploración y la creación de la partitura corporal, se reconocieron diversas formas de relacionarse con el elemento, ya sea desde los sentidos, la imaginación y la memoria. Estos medios de relación evidencian que todo elemento afectará un cuerpo en mayor o menor medida, siempre y cuando el cuerpo esté predispuesto a ser afectado.
- ✓ El juicio del error, crear correctamente o incorrectamente, resultados “positivos” o “negativos” y la equivocación no se conciben dentro de esta investigación, puesto que cada una de las decisiones tomadas y cada resultado inesperado, fueron percibidos como información y experiencia fructífera para la creación, configurando a su vez la construcción de la partitura corporal.
- ✓ Fue posible crear un análisis reflexivo y analítico, comprendiendo la serie de decisiones y exploraciones que se tomaron y realizaron, generando así un análisis de proceso, a su vez, el uso de esa información para sistematizarlo.
- ✓ A partir de los diversos puntos de encuentro entre la imaginación y el elemento, se logró traducir la información que se generaba en el imaginario de esas constantes relaciones hacia la partitura corporal como resultado del proceso.

Cabe mencionar que, para concluir este trabajo, uno de los elementos que me ha resultado potente y fructífero de poder acompañar la creación práctica desde un trabajo teórico-conceptual, es la invitación a reflexionar no solamente sobre el tema investigado, sino a repensar el trabajo en toda su magnitud. Quedan resonando cuestionamientos y motivaciones, dentro de los cuales, los que me resultan más interesantes son, primero, la memoria como herramienta potenciadora para la creación desde el concepto de *Imaginación Poética*, y, segundo, el trabajo de la construcción de una corporalidad a partir de la exploración de la Fisicalidad desde los sentidos, tanto desde acercamientos teóricos como desde sus posibilidades prácticas.

Referencias

Libros

- Alezard, E. (2017). *Memorias. La imagen de la ciudad: percepción y devaneo. Bachelard y las provocaciones de la imaginación*. Obtenido de http://trienal.fau.ucv.ve/2017/publicacion/articulos/CS/TIFAU2017_Separata-CS.pdf
- Álvarez , E., & Cerviño, M. (2013). *El uso del lenguaje*. Obtenido de <https://www.educacionyfp.gob.es>
- Bachelard, G. (1942). *Del Cientifismo a la imaginación de la materia*. Francia.
- Bachelard, G. (1948). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*.
- Bachelard, G. (1998). *On Poetic Imagination and Reverie* .
- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*.
- Barba, E. (1994). *Canoa de Papel: Tratado de Antropología Teatral*.
- Benítez, S. (2019). *Importancia del calentamiento en la danza. Calentamiento*.
- Bernal, Y. (2018). *La integración de la voz cantada y la danza contemporánea. La improvisación*.
- Biblioteca Nacional de Medicina. (9 de Julio de 2021). *Presión arterial*. Obtenido de <https://medlineplus.gov/spanish/ency/anatomyvideos/000013.htm>
- Cassigoli, R., Yáñez, A., & Wunenburger, J.-J. (2009). *Gaston Bachelard*. México.
- Chaler, C. (2011). *TRASTORNOS DE LA PERSONALIDAD*. Obtenido de <https://adolescenciaantisocial.blogspot.com>
- Chaler, C. (16 de Julio de 2021). *El aspecto emocional sensorial*. Buenos Aires, Argentina. Obtenido de <https://www.reddeautores.com/ciencias/el-aspecto-emocional-sensorial>
- Constantin, . (2018). *Gabrielle Roth's 5 rhythms: Music, Dance and Therapy*. VIII, 57-64. Obtenido de http://webbut2.unitbv.ro/BU2018/Series%20VIII/2018/Special%20Issue/07_Constantin%20Fulvia.pdf

- Cragolini, M. (1992). *La posibilidad de una ética*. Obtenido de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1333/pr.1333.pdf
- Diccionario del Español de México. (2022). *Fisicalidad*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2022, de <http://dem.colmex.mx>
- Gran Enciclopedia Larousse. (1969). *Improvisación (Vol. V)*. España: Planeta S.
- Jaramillo, C. (2005). *Lo Simbólico*. Obtenido de <https://formacion.intef.es>
- Jaramillo, C. (2005). *Recursos simbólicos para prevenir la violencia*. (17), 39-63. Obtenido de https://formacion.intef.es/pluginfile.php/42099/mod_imscp/content/4/lo_simblico.html
- Johnstone, K. (1990). *La improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos .
- Lapoujade, M. N. (Diciembre de 2007). *Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard. Myth and imagination from the poetics of Gaston Bachelard(57)*. Venezuela: SCIELO. Recuperado el 2022
- Lapoujade, M. N. (2007). *Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard*. Obtenido de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712007000300004
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible (Alejandro Madrid Zan ed.)*. (A. M. Zan, Trad.) Metales Pesados.
- Lepe, S. (Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. México. Obtenido de <https://tactuacion.blogspot.com>
- Loupe, L. (1997). *Poética de la Danza Contemporánea. Razones de una Poética*.
- Loupe, L. (Diciembre de 2019). *Poética de la danza contemporánea*. Obtenido de <https://idoc.pub/documents/loupe-larence-poetica-de-la-danza-contemporanea-vlr0w3zzpvlz>
- Loupe, L. (Diciembre de 2019). *Poética de la danza contemporánea. Razones para una Poética*. (A. F. Lera, Trad.) Obtenido de <https://idoc.pub/documents/loupe-larence-poetica-de-la-danza-contemporanea-vlr0w3zzpvlz>

Olmedo, I. (10 de Diciembre de 2007). *La danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral. Capítulo 2. Eugenio Barba. México. Recuperado el 07 de noviembre de 2022, de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/*

Pardo, A. (31 de Marzo de 2022). *Los Arquetipos de Jung. España. Obtenido de <https://scribalo.com/>*

Vásconez, C., Ortiz, V., Martínez, J., Goyes, F., Rosero, M., & Montero, S. (Julio de 2017). *El calentamiento desde el punto de vista pedagógico y fisiológico. Obtenido de <https://www.efdeportes.com>*

Le Breton, D., & Zan, A. M. (2010). *Cuerpo sensible. Santiago: Metales pesados.*

Revistas

Noel Lapoujade, M. (2007). *Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard. Revista de Filosofía, 25(57), 91-111.*

Caldeira, S. (2010). *A construção poética de Pina Bausch. Revista Poiésis, 11(16), 118-131.*

Velásquez, S. N. (2015). *Aproximación al concepto de antropología teatral según Eugenio Barba. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol, 9, 206-223.*

GIANNASCA, EMANUELE (2018). *Sidi Larbi Cherkaoui nel Festival TorinoDanza. Poesía coreográfica tra linee e icone. Comparete de Sigma-Rivista di Letterature, Teatro e Arti dello spettacolo, (2), 577-588.*

Recursos Virtuales - Web

Loupe, L., & Lera, A. F. (2011). *Poética de la danza contemporánea; Poética de la danza contemporánea continuación. Ediciones de la Universidad de Salamanca.*

Anexos

Link del Video

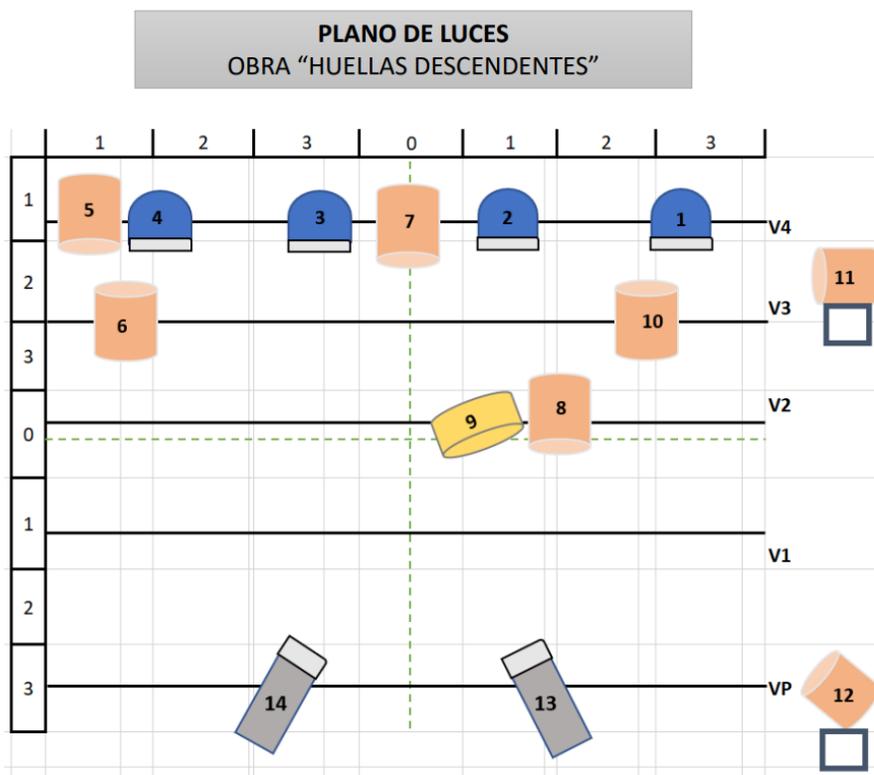
<https://drive.google.com/file/d/1amRYYPvb9nWVQenGpZOnCG32HgsmUqC8/view?usp=sharing>

Registros Fotográficos





Diseño de iluminación



DETALLES	
	LUZ LED
	PAR 64
	OPTIPAR
	ELIPSOIDAL
	CALLE

LISTA			
TIPO DE LUZ	#LUZ	TOMA	CANAL DIMER
LED	1	1	1
LED	2	2	2
LED	3	2	2
LED	4	3	3
PAR 64	5	4	4
PAR 64	6	4	4
PAR 64	7	5	5
PAR 64	8	6	6
OPTIPAR	9	6	6
PAR 64	10	7	7
PAR 64	11	8	8
PAR 64	12	9	9
ELIPSOIDAL	13	12	12
ELIPSOIDAL	14	12	12

LISTA DE NECESIDADES

# CANAL	TIPO DE INSTRUMENTO	# DEL INSTRUMENTO	UBICACIÓN	COLOR	ÁREA	FUNCION
1	LUZ LED	1	V4 EXTREMO DERECHA	N/C	LATERAL FONDO DERECHA	INICIO - ILUMINAR ARENA DEL FONDO DERECHO
2	LUZ LED	2	V4 DERECHA CENTRO	N/C	FONDO CENTRO DERECHO	ILUMINAR DESLIZAMIENTO
3	LUZ LED	3	V4 IZQUIERDA CENTRO	N/C	FONDO CENTRO IZQUIERDO	ILUMINAR DESLIZAMIENTO
4	LUZ LED	4	V4 EXTREMO IZQUIERDA	N/C	LATERAL FONDO IZQUIERDO	ILUMINAR ARENA DEL FONDO IZQUIERDO
5	PAR 64	5	V4 EXTREMO IZQUIERDA	N/C	LATERAL FONDO IZQUIERDO	ILUMINAR ARENA DEL FONDO IZQUIERDO
6	PAR 64	6	V3 EXTREMO IZQUIERDA	N/C	LATERAL FONDO IZQUIERDO	ILUMINAR ARENA DEL FONDO IZQUIERDO
7	PAR 64	7	V4 CENTRO	N/C	CENTRO	CONTRASTE HACIA EL CENTRO
8	PAR 64	8	V2 DERECHA CENTRO	N/C	PROSCENIO DERECHO	ILUMINAR ARENA DEL PROSCENIO
9	OPTIPAR	9	V2 CENTRO DERECHA	N/C	PROSCENIO DERECHO	ILUMINAR ARENA DEL PROSCENIO
10	PAR 64	10	V3 EXTREMO DERECHA	N/C	LATERAL FONDO DERECHA	ILUMINAR ARENA DEL FONDO DERECHO
11	PAR 64	11	PISO FONDO DERECHO	N/C	PISO FONDO DERECHO (CAMERINO)	ILUMINAR EL RECORRIDO LATERAL (DESDE LA ARENA DERECHA HASTA LA ARENA DEL FONDO IZQUIERDO)
12	PAR 64	12	PISO PROSCENIO DERECHO	N/C	PISO PROSCENIO DERECHO (CERCA DEL PASILLO)	ILUMINAR LA DIAGONAL DESDE LA ARENA DEL FONDO HASTA LA ARENA DEL PROSCENIO
13	ELIPSOIDAL	13	VP CENTRO DERECHO	N/C	CENTRO	ILUMINAR LA LLUVIA DE ARENA DEL CENTRO
14	ELIPSOIDAL	14	VP CENTRO IZQUIERDO	N/C	CENTRO	ILUMINAR LA LLUVIA DE ARENA DEL CENTRO

RIDER

LUCES	7 tachos par 64	SONIDO	2 Parlantes pre amplificados (activos)
	1 optipar		Consola de sonido (para parlantes)
	2 elipsoidales		3 cables xlr
	4 extensiones		1 cable rca
	1 consola		2 extensiones
	4 luces led		