

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Construcción de una dramaturgia corporal, desde la materialidad del elástico,
utilizando las herramientas dancísticas del Axis Syllabus**

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

Autora:

Alexis Dayanna Bermeo Berrezueta

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

ORCID: 0000-0002-9178-8774

Cuenca, Ecuador

2023-03-08

Resumen

La investigación plantea la construcción de una dramaturgia corporal, en base a la relación de la intérprete con la materialidad elástico como parte de una escenografía, la misma que desembocará en una composición dancística que utiliza las herramientas del sistema de movimiento Axis Syllabus de Frey Faust. Esta investigación se desarrolla con el fin de generar una composición coreográfica a partir de una configuración espacial (desde la materialidad del elemento elástico), como limitante de movimiento para evidenciar la biomecánica del cuerpo (conciencia corporal del movimiento).

Palabras clave: dramaturgia corporal, material elástico, escenografía, Axis Syllabus, composición coreográfica

Abstract

The research proposes the construction of a body dramaturgy, based on the relationship of the performer with the elastic materiality as part of a scenography, which will lead to a dance composition that uses the tools of the Axis Syllabus movement system by Frey Faust. This research is developed to generate a choreographic composition from a spatial configuration (from the materiality of the elastic element), as a limiting element of movement to demonstrate the body's biomechanics (body awareness of movement).

Keywords: body dramaturgy, elastic material, scenography, Axis Syllabus, choreographic composition

Índice

Introducción	6
1. Capítulo I: La materia y el cuerpo	8
1.1 Cuerpo y materia, relaciones entre estos	8
1.1.1 Materialidad elástica: características y particularidades	12
1.1.2 Jacques Lecoq: los elementos naturales, agua, aire, fuego, tierra y sus cualidades específicas para la escena	15
1.1.3 Gastón Bachelard: el estudio poético de los elementos y la materia	17
1.2 Escenografía, materialidad y corporalidad.....	20
1.2.1 Adolphe Appia: el espacio viviente	23
1.2.2 Tejido del espacio escénico	24
1.3 El Axis Syllabus.....	25
1.3.1 Principios del sistema de movimiento Axis Syllabus para el entrenamiento y la generación de materiales dancísticos.....	26
1.3.2 Relaciones y particularidades generadas en el proceso creativo desde el uso del Axis Syllabus	28
Capítulo II: Creación Escénica.....	30
2.1 Dramaturgia Corporal	30
2.1.1 Celeste Álvarez: Confesiones de la praxis de la creación	31
2.2 Discurso: elementos, metáforas, huellas del proceso creativo	33
2.3 Dramaturgia de diseño escénico	35
2.3.1 Diseño Sonoro.....	37
2.3.2 Diseño de Vestuario	40
2.3.3 Diseño Lumínico.....	42
Capítulo III: Análisis del proceso creativo	45
3.1 Revisión analítica del diario de trabajo: derivas y decisiones	45
3.2 Análisis del proceso de generación de materiales dancístico-escénicos.....	47
3.3 Análisis del proceso de composición escénica	48
Conclusiones	53
Referencias	57
Anexos	59

Agradecimientos

Agradezco a mis profesoras, profesores, mi familia, amigos y amigas, colegas, primos, hermanas, artistas, quienes fueron parte de este proceso creativo en el cual se trabaja en equipo. La guía, la sabiduría, la enseñanza y el aporte de cada uno permanecerán en la acción y en la palabra infinita.

Gracias por ser parte de esta investigación y por mostrarme la grandeza de las artes escénicas.

Los llevo en el corazón.

Introducción

Sin fecha de caducidad es el resultado de un proceso de laboratorio de creación escénica en modalidad investigativa, el cual se llevó a cabo en el contexto de la cátedra *Investigación del Proceso Creativo centrado en la Ejecución I y II*, de la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Este ejercicio de investigación/creación fue construido por la intérprete/creadora y autora del documento, a partir de conceptos técnicos, herramientas prácticas metodológicas, referentes dancísticos y temas personales de interés de la intérprete creadora, los cuales serán descritos y analizados en los subsecuentes párrafos.

El presente trabajo investigativo se distingue por un interés en las características físicas y el funcionamiento de la materialidad del elástico, en relación con el movimiento corporal humano: para la generación de los elementos que conforman este trabajo de creación escénica, dicho objeto – el elástico - se dispuso en el espacio a manera de instalación escenográfica, en íntima relación con las acciones y devenires de la intérprete-creadora, evidenciando una afectación física y emocional en ese proceso creativo.

En este contexto, *Sin fecha de caducidad* se caracteriza por ser una composición coreográfica en el lenguaje de la danza contemporánea. Su referente técnico principal es el trabajo del norteamericano Frey Faust y el denominado *Axis Syllabus*, sistema de referencia para el movimiento humano, que se basa principalmente en la conciencia anatómica y la comprensión del movimiento corporal, para un uso adecuado y respetuoso del cuerpo en la generación de materiales dancísticos, entendiendo y asumiendo las particularidades que cada ser humano tiene en su propia estructura corporal.

Por otra parte, y además de sustentar la composición dancística con elementos técnicos, este ejercicio escénico compositivo se concibió sobre la relación de la corporalidad de la intérprete-creadora con la materialidad y las particularidades del objeto elástico, como simbolización/metaforización de los impedimentos de una sociedad conservadora frente a la mujer.

En el presente documento, se intenta dialogar ampliamente con los diversos conceptos que propone la puesta en escena de la obra, tales como: la dramaturgia corporal, el objeto elástico como escenografía, el estudio de los elementos naturales y la materia, los principios de movimiento, la dramaturgia del diseño escénico y el análisis del proceso creativo. Cada capítulo contiene referentes, tanto teóricos como prácticos, que soportan las reflexiones de la

investigación y buscan dar cuenta de las peculiaridades del proceso creativo de la obra: la generación y la organización de materiales para producir un discurso escénico.

Cabe mencionar que la asunción creativa de los elementos teóricos y los insumos técnico-prácticos investigados han brindado a este proyecto las herramientas necesarias para analizar y explicar las diferentes etapas que comprendieron el proceso de creación, durante su ejecución y después de su confrontación con la mirada externa, con el público; que por lo demás siempre dan cuenta de una práctica subjetiva, sesgada y peculiar, como toda práctica artística normalmente lo es.

Asimismo, la descripción y el análisis de este proceso busca informar sobre las relaciones y juegos de los elementos escénicos para la creación y la puesta en escena, y pretenden documentar acerca de la evolución de los materiales técnicos y sensibles que componen la obra *Sin fecha de caducidad*, para arrojar luz y entender las particularidades que habitualmente atañen a la práctica e investigación creativa en las artes escénicas.

1. Capítulo I: La materia y el cuerpo

1.1 Cuerpo y materia, relaciones entre estos

Desde el punto de vista social, el arte es una actividad humana sostenida en la construcción a través de la expresión y, en esa expresión, el cuerpo como la parte física del ser y la razón como productora del pensamiento. Pero ¿cómo darle sentido a la razón desde el cuerpo, o acaso el cuerpo se predispone a la razón?

En la razón se quiere encontrar una definición única para la palabra cuerpo, pero no existe, tiene diversas acepciones que la caracterizan. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el primer significado expresa: “Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos” y lo es; pero también sabemos que el cuerpo es muchas otras cosas. Es por ello que, a lo largo del tiempo, se han creado definiciones nuevas de autores que se cuestionan su concepto. Sin embargo, es probable que todos podamos intentar definir el cuerpo, gracias a un entendimiento subjetivo del mismo y de las experiencias que aporta para cada individuo.

Al observar al cuerpo en su respirar, gesticular, habitar, se perciben comportamientos honestos que evidencian personalidades y corporalidades reales, sin camuflajes o misterios. “El cuerpo es una trama de fuerzas que trabajan sinérgicamente en un continuo movimiento de intercambio de sustancias y energías” (Galand, 2017, como se citó en Iñiguez, 2020, p. 17). Es el lugar que habitamos, un espacio físico donde reside la bondad del alma.

Al pensar el cuerpo, se forma una conexión con la Tierra, capaz de entender la realidad a través de una experiencia que no se puede medir lógicamente, sino sólo mediante la subjetividad del ser. “Si se concibe el cuerpo bajo el criterio de la objetividad racionalista, se reduce a la materialidad física, equivalente a la banalización de la carne...” (Santacruz, 2015, p. 130). Un cuerpo carnal, pasional, impuro, pecaminoso, contaminado del verdadero ser, en busca de lo superficial, lo animal y lo inconsciente. Salvajismo que invade los sentidos y provoca comportamientos de acción sin pausas. A comparación del alma que se mantiene pura, sagrada y tolerante ante la maldad de su hábitat. El cuerpo y el alma como representantes del bien y el mal.

Al desarrollar la idea del cuerpo frente al racionalismo se manifiesta una mirada frígida, señalándole como un instrumento del raciocinio, usado para el consumo del capital y globalizando

la corrupción del mundo. Se niega su expresividad y es censurado, ya que su subjetividad es inválida en un mundo de lógicas y hechos.

El artista moderno, según Orlando Morillo, piensa en la convivencia entre objetividad y subjetividad del cuerpo, donde la individualidad del ser humano se convierte en la base del ser, constituyéndose como un símbolo de fuerza que narra la historia de su lucha en el encierro, busca potenciar su sexualidad y empoderarse de su ser desde el alma, la razón, la experiencia, el inconsciente, el consciente y sus sensaciones. El cuerpo y el alma como uno solo, una totalidad que se complementan el uno con el otro.

En el movimiento del cuerpo, se integra la mente desde su aspecto sensorial, produciendo una conciencia de la actividad ejecutada desde el pensamiento y la acción. Mapa Teatro suele mencionar que tanto el cuerpo como el espacio o las cosas producen una imagen, que causan metáforas visuales y transforman las ideas.

Existe al interior de las cosas (los cuerpos, los espacios y los objetos) tanto en el escenario como fuera de él, una dinámica de movimiento. Una misma dinámica, cuyo análisis y observación para su experimentación y transposición a un lenguaje escénico, son trabajo fundamental del intérprete (actor, bailarín, marionetista) así como de todo aquel interesado en la creación escénica. (Gershanik, 2017, p. 1)

En este contexto, el artista escénico es uno de los protagonistas de la rebeldía y el cuestionamiento por un cuerpo expresivo. Construye un lenguaje que no se puede entender únicamente con palabras, sino mediante expresiones corporales, las cuales hablan más fuerte que un texto. Su grandiosa cualidad es la interdisciplinariedad, porque puede manejar varias disciplinas científicas, artísticas y culturales, por su necesidad de desarrollar nuevos enfoques teóricos o técnicos; además de estar en relación constante con el ambiente que lo envuelve, el contexto en el que se inscribe.

Cuando el artista escénico actúa, se integra con el espacio, el vestuario, la luz, la escenografía y los objetos, es decir, la materia que lo rodea. Entenderemos el término materia en dos de sus acepciones más básicas: “1. Realidad primaria de la que están hechas las cosas. 2. Realidad espacial y perceptible por los sentidos, que, con la energía, constituye el mundo físico” (RAE,

2022). Así pues, el cuerpo que acciona le da una presencia a un cuerpo inerte, transformándolo en algo distinto a él mismo y proporcionándole un valor metafórico o poético.

La comprensión del cuerpo y la materia, como un conjunto que se interrelaciona desde diversas perspectivas, pone en cuestionamiento su significado individual. Según el *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis (1998), se dice que el cuerpo del intérprete se sitúa entre la espontaneidad y el control absoluto, entre un cuerpo natural y un cuerpo marioneta manipulado por su sujeto. También se habla del cuerpo-materia como un organismo que ejecuta su movimiento, mas no un movimiento que usa al organismo para accionar, es decir, un cuerpo-materia conductor.

Además de definir al cuerpo como una materia autorreferencial, a la materia se la vincula con la materialidad. Al referirse a un objeto, este se caracteriza por componerse de una materia que tiene un volumen y ocupa un espacio. La materialidad es la cualidad de aquello que se puede percibir con los sentidos, es parte de una apariencia que afecta al cuerpo.

Teniendo en cuenta estos conceptos, se puede mencionar que el cuerpo y la materia se corresponden el uno al otro. La materialidad de un cuerpo-objeto no existe aisladamente, sino que radica en la conexión entre las cualidades del objeto y la forma encarnada tal como las experimenta un cuerpo vivo. Es entonces cuando inicia un ciclo de relación entre cuerpo - materia, objeto, objeto - materia y cuerpo objeto, es decir, tanto el objeto como el cuerpo se involucran con la materia.

La vitalidad no se puede realizar sin incluirnos... Proponer la vitalidad que emerge del objeto vivo como un territorio de encuentro de muchas naturalezas, entre el individuo y lo inanimado, un sitio en el que acontecen movimientos emancipatorios (sic) de las dimensiones inertes del objeto; desplazamientos que lo proyectan como poseedor de una particular condición de existencia (Larios, 2018, p. 167).

Es importante seleccionar el punto de enfoque al que se quiere dirigir la experiencia sensorial, el pretender llamar la atención sobre la materialidad implica reconocer su tridimensionalidad: peso, textura, color, olor, temperatura y su presencia espacio - temporal.

Al exponer un material ante una persona, se produce una exploración estética y técnica, además de darle un significado socio-cultural. Acontece la curiosidad por el objeto materia y la respuesta ante dicha necesidad desemboca en el juego con el mismo, el objetivo se centra en descubrir las

habilidades de transformación que lo caracterizan y los sucesos que ocurren al involucrarse con eso.

El universo material creado por el cuerpo vivo es el efecto de la transmutación de un objeto inanimado, en un espacio en el que el ejecutante se puede diluir. El reconocimiento y la confianza de la correlación entre cuerpo, materia y objeto aporta a la evolución de su origen, el mundo formado en la materia se expande de lo que era táctil en los dedos a existir en la kinesfera del cuerpo. Ya no es únicamente lo que toca, es también lo que le rodea.

Es importante recalcar que la intérprete y los elementos en escena no deciden uno sobre el otro, al contrario, interactúan en colectivo, ocasionando una relación más cercana entre el creador y el objeto-espacio. Entonces existe una correlación que funciona por igual, si uno falla las relaciones se desarticulan.

El agrupamiento o la aproximación del cuerpo - sujeto y el cuerpo - objeto, se producen mediante el movimiento constante, entonces surge una necesidad de gravitar en la intermediaria de estos espacios. En el momento explícito del encuentro se genera una expresividad con un sentido distinto al del movimiento individual, promoviendo la existencia de motivos intangibles que inspiran el movimiento.

En la piel del cuerpo vivo y la materialidad del objeto se revelan estados que se pueden observar en la superficie del exterior y sentir en lo intangible de lo íntimo, un entramado de lugares para habitar. Su movimiento conjunto produce una atmósfera que los sitúa en un mismo tiempo y espacio. Para vivir la experiencia del entramado es importante estar en el presente, porque solo ahí se manifiesta lo infinito de lo finito.

En la singularidad de los cuerpos entramados se construyen historias, personajes, atmósferas, estados de ánimo o situaciones que no pueden existir sin el movimiento y la expresividad de cada uno. Se teje una narración común entre sujeto, objeto y espacio, que deja de ser ajena al espectador cuando también la vive.

Podemos concluir, entonces, que el artista contemporáneo ha sido crítico frente a la concepción de cuerpo desvalorizado, planteando una postura que elimina jerarquías y promoviendo el ideal de un cuerpo expresivo desde todas sus formas. Es entonces, cuando el cuerpo y el objeto, atravesados por su materia singular, tienen el mismo nivel de importancia. En su unificación

generan empatía e intercambian materialidades. Ambos cuerpos vibran al unísono y crean un espacio en donde se presencia la poesía del movimiento. Entonces los cuerpos con materialidades semejantes producen un sincretismo, el cual se explica en el accionar: por una parte, en la individualidad del espacio interno del cuerpo humano. Por otra, en la transformación del objeto en el espacio. Y, finalmente, en el espacio escénico de interacción y conexión. El objeto deja de ser un accesorio y es generador de materialidades escénicas y de corporalidades.

1.1.1 Materialidad elástica: características y particularidades

Cada experiencia es una oportunidad para crear. En la exploración se hallan intereses que suelen pasar desapercibidos hasta que se juega con ellos, es un llamado de atención a investigar, a resolver una curiosidad y potenciar su desarrollo para una creación práctica. Se vuelve una pasión indagar un hallazgo y encontrar cosas nuevas.

El reconocimiento y la aceptación de trabajos antiguos es una cualidad en un creador para discernir la eficacia de proyectos. Se piensa en mejorar, aumentar o reducir, funcionando como un proceso de reciclaje que recoge toda información para nuevas creaciones. Guardar información es esencial para recordar y activar experiencias olvidadas que pueden solucionar preguntas actuales. En la elección de ciertos detalles retenidos se filtran ideas innecesarias, lo que debe entonces procurar una limpieza de materiales, para evitar la infertilidad de ideas y aportar así al origen de una obra.

En ocasiones, suele atribuirse que el origen de material se cree en su surgimiento en el azar, pero lo cierto es que inconscientemente este puede devenir de vivencias o dudas antiguas que buscan ser aclaradas. Aparecen preguntas como: ¿Qué objeto se conecta con la intérprete? ¿Cuál es la relación de la intérprete con la materia del objeto? ¿Cómo se afecta la materialidad y el cuerpo? ¿Cuál es la relación entre espacio y materialidad? ¿Se siente confiable? La especulación de las respuestas se centra en las acciones *experimentar y probar*.

En una primera etapa del proceso creativo, se propuso trabajar con elásticos que, estando atados al cuerpo y apretando la piel, constituían el vestuario de un personaje. La materialidad producía una imagen en la que se aludía al dolor constante, la reclusión, el movimiento ralentizado y una sensación de asfixia. Se pensaba, además, la posibilidad de otras formas en las que el objeto y el cuerpo pudieran interactuar.

En esta búsqueda, el material y quien lo manipula, en relación, se transforman mutuamente. El elástico, siendo manipulado, se tensa, se alarga, acumula energía potencial y se transforma en la misma medida que provoca cambios en el cuerpo con el que está en relación. El movimiento de la intérprete cambia la velocidad, el traslado se complejiza y el espacio mismo adquiere otras características dimensionales siendo seccionado por la forma del objeto elástico. En el convivio creativo existen entonces dos formas de relacionarse con el objeto, y esto plantea interrogantes: ¿Es un convivio cercano o lejano? ¿Cuál es su influencia y la presencia que desemboca?

En el libro *Los objetos vivos* de Shaday Larios (2018), se menciona que los objetos vivos objetan la capacidad de poder del cuerpo-sujeto sobre él, hay un desafío de libertad más que de derrota, o al menos se pactan zonas de equidad en donde se demuestra cómo el objeto también manipula y posee al sujeto. Este enlace causa un convivio cercano entre dos cuerpos distintos.

El objeto en un espacio es una presencia que incita mirar, tocar y percibir, durante un periodo de tiempo en soledad propone explorar su movilidad y su uso, pero ¿cómo identificar la funcionalidad de una posibilidad y cuál es su forma de expresión? Las palabras sugieren ideas y estas se prueban para comprobar su veracidad. Se construye una presencia que se modifica en su constante uso, entonces sucede una acción inconsciente que será definida en la incesante reproducción.

De esta manera, la materialidad se vuelve carne y cobra vida. Al hablar del objeto elástico, parte constitutiva de este proyecto escénico, se definen ciertas estrategias implícitas en su constitución que le permiten adaptarse a la espacialidad: para estirarse necesita ser modificado por una fuerza externa que también es modificada. Un elástico se vuelve un espacio en el tiempo y en un ser, adquiriendo así una dualidad y su materia habita con la experiencia humana del moverse. ¿En qué medida afecta el movimiento corporal de su ejecutante? ¿Cuál es su estrategia de movimiento?

...El objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado, es sometido a una acción, o a un procedimiento frente al público, por un sujeto, su animador, que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza el otro (...) ambas partes se interrogan, deben hacerlo para abarcar y compartir equitativamente un nuevo territorio creado. (Alvarado, 2015, p. 9)

El elástico se modifica si una fuerza externa lo hace, su energía potencial o almacenada se transforma en energía cinética por la velocidad ejercida en la gravedad, gracias a su peso y masa.

En la investigación a los objetos puede existir un diálogo de algún tipo entre actor y objeto por el cual se decide cómo organizar su presencia en el espacio escénico. Más la zona intermedia, que se encuentra entre los dos, oscilará dependiendo de las particularidades de cada caso. (Larios, 2018, p. 26)

La confianza que se puede desarrollar con un objeto se construye en su continua exploración, en la repetición se establece una amistad real y recíproca, en donde tanto el ejecutante como el objeto reciben información simultáneamente. Desde aquella relación, aparece el deseo de construir un tejido, en el que se asienten todas las expectativas existentes del uno al otro. Es ahí cuando se amarraron los elásticos a dos estructuras metálicas de la sala de teatro, formando un cruce de tejidos que invadían el espacio y permitían salir y entrar de ellos. El tejido se podía hacer con dos tipos de materiales: un elástico angosto y un elástico ancho. Su entrelazamiento aportaba a sostener el cuerpo en partes específicas como solo el brazo o solo la rodilla. La activación y desactivación continua de las partes corporales, mantenían la conciencia despierta y generaban un cuerpo presente.

De la relación entre tejido y ejecutante aparecen preguntas que se van resolviendo en el tiempo y en la acción. ¿Qué se está investigando, la materialidad y el objeto o la geometría y la arquitectura? ¿Cómo no agotar el recurso? ¿Cuál es la relación entre espacio y materialidad? ¿Cómo transformar el espacio? ¿Y cómo el espacio transforma a la intérprete? ¿Existe un intercambio?

Para responder las preguntas la intérprete/ creadora conformó una guía con pasos a seguir para una trayectoria progresiva:

1. Construir conceptos.
2. Construir escenografía, espacio.
3. Construir acciones físicas.
4. Modificar el espacio.
5. El espacio modifica a la intérprete.

Se concluyó que el elástico expandido en un lugar, altera el espacio y las acciones, en

consecuencia, la partitura corporal y la fuerza de cada área en el espacio se modificó dependiendo de la cualidad del movimiento de la intérprete, el intercambio de saberes afectó las sensaciones que se produjeron durante la ejecución y que en cierto momento repercutieron en el espectador.

1.1.2 Jacques Lecoq: los elementos naturales, agua, aire, fuego, tierra y sus cualidades específicas para la escena

Jacques Lecoq (París, 1921-1999) fue uno de los representantes de la pedagogía teatral en el siglo XX. Su aproximación al teatro inició desde la práctica del deporte, donde encontró poética en la movilidad corporal. En 1956 fundó la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, en la que enseñó técnicas de teatro físico, mimo, máscara neutra y expresión corporal hasta su muerte.

Para Lecoq fue importante el desarrollo de lo corporal, por lo que profundizó en el trabajo con la máscara neutra, un elemento que ayuda a desviar la atención de los gestos faciales para intentar decir con el cuerpo. Según Lecoq, la máscara neutra otorga, a quien la usa, un estado corporal genérico a partir del cual se abre la posibilidad de recibir estímulo externo que posibilita la acción corporal singular de cada intérprete.

Partiendo del concepto de “cuerpo genérico”, el trabajo de máscara neutra se basa en representar la realidad con el cuerpo. En esto, Jacques Lecoq dejó claro que la intención no es “hacer como”, situación que se da por la gesticulación excesiva para mostrar algo que no se logra decir con el cuerpo, sino realmente interpretar las acciones de la realidad lo más limpias y puras posibles. Posterior a familiarizar el cuerpo con la máscara, se trabaja con imágenes entre las cuales están los elementos naturales.

El agua, el fuego, el aire y la tierra se trabajan acercándose a sus dinámicas, por ejemplo, para el agua se representa el mar, un río, la lluvia, etc. El movimiento del viento se representa en las cosas que se mueven por acción de él. La tierra está representada en lo que se puede amasar o moldear y, además, para Lecoq es importante trabajar la imagen del árbol que es la representación más potente del elemento tierra. Por último, el fuego que, según el pedagogo, es el más fuerte por ser el representado por él mismo. Con este ejercicio, el cuerpo adquiere cualidades amplificadas por el efecto de la máscara neutra que desvía la atención del rostro,

puesto que un rostro neutro no tiene mucho que decir.

En *El cuerpo poético*, Lecoq describe la forma en la que la imagen ayuda al intérprete a encontrar su propio movimiento corporal, y a identificarlo con un elemento específico (agua, aire, fuego, tierra). El elemento se desarrolla a partir de la poesía que en él acontece, la misma que se hace materia en el cuerpo. En ese sentido, al mencionar materias como la madera, el papel, la tierra, la tela, el vidrio, los líquidos, etc. se observa la influencia que causan en el estado y la corporalidad del ejecutante. Es esa transformación que surge en la relación cuerpo/materia lo que interesa a este proyecto de investigación.

El entender y profundizar lo que los elementos son y su capacidad de acción, favorece a los ejecutantes a reconocer aspectos de su personalidad, comportamiento y movimiento corporal. Desde aquella interiorización, se determina el lugar de dirección y los factores que inciden en la decisión que se toma. La aplicación de un elemento a un proceso es visible en el accionar del ejecutante y determina la relación que se establece con el espacio y la atmósfera, es una afección total, tanto para el ejecutante como para el observador.

Para esta investigación, se identificó un elemento y una materialidad perceptibles, que formaron relación directa con la intérprete de manera física y mental. Como primera instancia se asumió al material elástico como un protagonista influyente de la experiencia del participante. El material elástico posee dos cualidades con respecto a su forma y estado. Por sí solo posee soltura, es dócil, maleable, flexible y no contiene ninguna energía. Por otro lado, al entrar en contacto con dos conexiones externas, la intérprete y el punto de sujeción del elástico, el material se tensó y estiró en diferentes grados con respecto al movimiento y adquirió energía potencial.

El elástico se puede categorizar dentro del elemento agua por varias razones: es un material originario de un líquido llamado látex, transita por distintos estados de movimiento similares al elemento (caótico, pasivo, agitado, calmado) y configura una relación fundamentada en las sensaciones de la ejecutante frente al objeto y el elemento juntos. Cuando esta materialidad entra en relación con la intérprete se conserva la cualidad del movimiento denominada fluidez. La maleabilidad del elástico se fusiona con la movilidad del cuerpo, generando un diálogo equitativo en donde las dos partes son protagonistas.

A través de las herramientas de Lecoq, con un teatro del gesto y una poética común, se construye un lenguaje desde el imaginario material expresado de forma física en un cuerpo vivo. Es una

traducción de subjetividades personales en una lectura que puede ser entendida por otros mediante un tema en común: los elementos naturales.

1.1.3 Gastón Bachelard: el estudio poético de los elementos y la materia

Las primeras apariciones psíquicas en la mente de un niño dejan huellas que permanecen e interactúan en los gustos estéticos de un adulto. En el sueño se generan las primeras imágenes materiales, son dinámicas, activas y están vinculadas a necesidades simples del ser humano.

Gastón Bachelard dice que una imaginación abierta se puede corporizar, haciéndose forma en una idea que conlleva a una propuesta poética escénica. Él busca ver a la materia desde su interioridad poética, más allá de su significado físico, investiga el poder de su singular raíz, revela la sinceridad orgánica de su origen. Las distintas miradas y percepciones que se le da al objeto elástico, incrementan la profundidad de la exploración y el juego, la intérprete le atribuye una cualidad material al objeto, como la flexibilidad, la cual también se puede evidenciar en las habilidades corporales de la ejecutante.

¿No existe, acaso, una individualidad en profundidad que hace que la materia, en sus parcelas más pequeñas, sea siempre una totalidad? Pensada en esa perspectiva de profundidad, una materia es precisamente el principio que puede desinteresarse de las formas. No es la simple carencia de una actividad formal. (Bachelard, 1978, p. 8)

La materia en su autonomía tiene su propia sustancia, su regla y su poética específica. Para entender su poder y su transformación, es necesario abordarla desde perspectivas filosóficas, las cuales pueden estar ligadas al pensamiento que proviene de la imaginación primitiva de la materia.

Los sueños están subyugados a la dependencia de los cuatro elementos que caracterizan las formas de ser de los individuos. “En consecuencia, los biliosos, los melancólicos, los pituitosos y los sanguíneos quedarán respectivamente caracterizados por el fuego, la tierra, el agua y el aire. Sus sueños trabajan de preferencia el elemento material que los caracteriza” (Bachelard, 1978, p. 12).

El agua simboliza feminidad, simplicidad y uniformidad. El agua es un tipo de destino diferente al del resto de elementos, es de tipo transitorio, muere a cada minuto. “La imaginación materializante

de la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita” (Bachelard, 1978, p. 15).

En la poética de los objetos se deforma la forma, dando paso a una vista interior de la materia bajo el objeto. El agua en la imaginación disuelve sustancias y ayuda en su tarea de desobjetivación, se vuelve una especie de mediador plástico entre la vida y la muerte. El agua en su pureza tiene distintos estados de presencia, en ellos se simboliza la firmeza, la sostenibilidad y la fluidez de un universo en movimiento singular. “Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas” (Bachelard, 1978, p.25).

Bachelard deja la razón para involucrarse en una filosofía del símbolo y la metáfora, parte de los elementos para representar un destino en transformación constante propio del ser. El filósofo escribe sobre el agua, el elemento de la transitoriedad de continuo movimiento. El agua fluye en estados distintos, los cuales evocan situaciones poéticas relacionadas con el humano. Primero, las aguas compuestas se ligan con la supremacía del agua dulce. En una isla en el mar, se encuentra con el más allá de las olas, percibe el contraste del Mar Muerto y el Pacífico, dos aguas saladas que carecían del dulce que necesita un humano. Aquella fusión lo hizo pensar en que “estaba viviendo el largo sueño del enlace”.

Segundo, el agua maternal y el agua femenina, en el cual recuerda a la Virgen sumergida en Acapulco, que en su escultura inmóvil de piedra se llena de sentimientos superiores a los del promedio humano, esperando ser contemplada. Tercero, la pureza y purificación. La moral del agua. En un sueño descubre unas aguas termales de las que se desprenden esqueletos que se quedaron empotrados en una bóveda. Y cuarto, el agua violenta, en la que se cuentan historias de conquistas y guerras en el océano. Bachelard concluye que el agua que viene de las fuentes y la lluvia es el agua del “lenguaje fluido”, como dice este verso del Martín Fierro: “Las coplas me van brotando como agua de manantial” (Hernández, 1872, p. 50).

Los estados en los que transita el agua se relacionan con el sujeto con el que intervienen, es un dar y recibir. ¿Qué haces para calmar un mar furioso? Contengo mi cólera. El agua en reposo es tranquila, como una piel que nadie puede herir. El agua cuida, se desvanece en el largo viaje de su fluidez, es necesaria como cristal que alimenta y limpia. El lenguaje del agua es único, sin choques, continuo, cambiante, aligera el ritmo, uniforme, animado y viene de las fuentes. Su

liquidez quiere correr naturalmente, no oculta sus sobresaltos o durezas, es puro al accionar en su afectar con el entorno. Al prestar atención a las cualidades poéticas del elemento en mención, surge la pregunta ¿cómo esos estados que ofrece la poesía del agua se pueden manifestar?

A partir de la imaginación material que estudia Bachelard, se utilizan las imágenes mentales que pueden pertenecer a un elemento natural (agua, tierra, aire, fuego) para devenir en materia productora de expresión. Para sentir la materia del agua se usa la poética, la cual es expresada como melancolía, muerte, viaje, transición, pureza e impureza. En sus expresiones se operan tratados de alquimia, ética, religión, etc., temas influyentes en cambios humanos, constantes y veloces.

Un elemento también se puede caracterizar por tener una materialidad física y tangible, la cual es definida con una cualidad según su movimiento, su textura y su flexibilidad. En el libro de Tadeusz Kantor, Teatro de la Muerte y otros ensayos (2010) se explica: “La materia está en movimiento permanente; por eso el único modo de emularla y abordarla es la acción, la actividad. La esencia de la materia se muestra a través de los siguientes procesos: disgregación, descomposición, putrefacción, desintegración y destrucción” (pp. 40-41).

La teoría de la poética de los elementos de Bachelard acontece entonces en dos espacios, en la imaginación y en la fisicidad de un elemento en particular. Este estudio aborda la investigación desde diversos ámbitos: el movimiento corporal, la naturaleza del material elástico y el tema de la obra.

La poesía del agua se involucra en el cuerpo como metáfora de su significación. Recordando los estados del agua, la catarsis del movimiento se transformará: es fluida aun estando estancada, porque, a pesar de la quietud, el movimiento estará presente en su mínima operación; en reposo es tranquila, en un torrente es violenta, en un río es continua y en una cascada juega con la gravedad. Aquellas imágenes mentales se transcriben al cuerpo en acciones que se involucran con la experiencia de nuevas percepciones.

Al involucrar al objeto en la creación se despliegan nuevas relaciones, como la continua transformación del elástico gracias a su misma cualidad. La disposición del elástico cambia al ser manipulado por un agente externo, se modifica por momentos y, dependiendo de la fuerza que se aplica, regresa a su estado original o se altera. Un gran referente del teatro dice: “El mejor aliado de la materia es el hasta ahora menospreciado en el arte: AZAR. A estos rasgos y

propiedades de la materia les corresponden diferentes manifestaciones de la vida humana” (Kantor, 2010, p. 41). En el accionar existe el azar, porque el objetivo con la materialidad varía, se aplasta, se alisa, se lanza, etc., el toque entre el objeto y el ejecutante transmuta en cada agarre.

La investigación decanta así en una obra dancística con un asunto a tratar, un tema social del que se conoce y que en su poesía conecta con el elemento del agua. Se argumenta sobre una sociedad conservadora subyugada por la religión y todo lo que esta implica. Es una experiencia que involucra la descomposición de una mentalidad para dar paso a la libertad de expresión individual. El agua es transparente y pura, puede cargar cosas pesadas, reacciona al fuego, cambia de estados y es el único elemento que penetra la tierra fácilmente. Al metaforizar el elemento con respecto al concepto de la obra, se articula que el agua representa a la intérprete y es capaz de reaccionar ante la dureza de una religión, se predispone a cambios dependiendo de la fuerza que necesita para su lucha.

Bachelard poetiza la imaginación, la hace forma y sentido para entender la creatividad con nuevos recursos. Él afirma que la metáfora es una imagen falsa, pero la imagen es productora de expresión, es decir, el origen ocurre en la mente, este entonces es abstracto, pero se vuelve tangible al ser expresado con el cuerpo o la palabra; es ahí cuando la imagen existe para el otro. Los elementos son una herramienta para hacer poesía las ensoñaciones, con ellos se dialoga un lenguaje en común con el que se puede expresar.

1.2 Escenografía, materialidad y corporalidad

Una puesta en escena comprende una organización de elementos que se ponen al orden de los actores y las cosas que se ubican en un espacio. Esta actividad se realiza para generar una fluidez en el diálogo del discurso de la obra y lo que es visible. Es un diseño que consta de varios elementos a situar, tales como iluminación, vestuario, maquillaje y escenografía.

Como es obvio, la escenografía hace parte importante de la puesta en escena. Esta disciplina es un arte de creación de espacios y atmósferas para representar una historia ficticia. La preparación, el orden, las ideas son pasos que se desarrollan en un periodo de tiempo para construir un ambiente en armonía, no se deciden a último momento.

No existe un espacio escénico único y fijo, sino que se va transformando según lo que el director,

el concepto de la obra y el escenógrafo diseñen. Uno de los objetivos es hacer que el espacio, el tiempo y la acción cobren vida ante el espectador, ofreciéndole a éste una experiencia estética que lo instale fuera de su cotidiano.

No podemos ignorar la comprensión y el análisis del teatro como un sistema de códigos de comunicación, ya que su composición como “objeto” adquiere sentido mediante la interpretación que hace el espectador como “sujeto” que decodifica los elementos que intervinieron en el proceso de creación y la presentación de la obra. (ADTRES, 2013, p. 60)

En este contexto, la escenografía confiere un valor poético a la obra, ya que la idea del escenógrafo inicia con su estética personal y tomando en cuenta lo que se va a presentar/representar. El diseñador está atento y abierto a ideas de creación creativas, evolucionan sus pensamientos y los hacen tomar forma física en los objetos en escena. Sin duda invocan una dramaturgia espacial, escriben con formas y figuras en un lugar escénico, lo observan, lo analizan, lo dibujan y presentan un nuevo mundo para acontecer por instantes.

Las escenografías entonces contienen objetos y materialidades que las hacen distintas unas de otras. Cada escenografía es singular por lo que le pertenece, a pesar de ser un mismo objeto, su uso y significación transmuta de acuerdo a la obra. De esta manera, la materialidad se hace presente en la percepción que tiene un intermediario con lo que siente, es una acción física y consciente.

Una materialidad es una característica que conforma un objeto, es parte de un cuerpo que cobra vida en escena. Una pedagoga argentina comenta que “la escenografía ya no implica hoy la figuración y concretización de objetos insertos en la materialidad del escenario. Sino la caracteriza como el ámbito contenedor de acciones teatrales. Su materialidad depende de la bioexpresividad del cuerpo en el espacio” (Natalia Di Sarli, 2009, como se citó en Tapia, 2018, p. 3). La relación del cuerpo del intérprete con los objetos en escena incluye un orden y un desorden en la construcción de la imagen, son los dos los que están presentes durante la puesta en escena, por lo tanto, no hay exclusión.

Al ser la materialidad parte de la escenografía, conviven varios componentes en equidad, que se resumen en dos partes: lo contextual de la obra y los actores que en ella están. Un escenógrafo toma en cuenta cada parte por separado y observa su materialidad singular, para después

analizarlos en conjunto y concluir con una macro materialidad que sea el común de todo.

Es necesario recordar que la evolución y modernización de objetos, materiales y la mirada en la escena se actualiza cada cierto tiempo; por ende, es indispensable conocer la calidad, la maleabilidad y la durabilidad de materiales y tecnologías que están en el mercado, con el fin de pensar y hacer escenografías posibles, coherentes, desarmables y acordes a un presupuesto definido.

Recordando al cuerpo en su accionar en escena como parte de la materialidad que forma la escenografía, se cumple un proceso de creación acorde a la investigación en desarrollo, donde todo es importante. El cuerpo vivo es y hace materia, con su existencia se constituye la realidad del tiempo y el espacio en actividad.

El accionar del ejecutante transforma su corporalidad, una que es adecuada y entrenada para interpretar un personaje o actos específicos. La corporalidad ha sido nombrada de distintas formas por varios autores de disciplinas como la filosofía, la pedagogía o la psicología.

Dos profesionales franceses manifiestan sus concepciones sobre el significado de corporalidad y mencionan lo siguiente: “La corporalidad es el conocimiento inmediato de nuestro cuerpo, sea en estado de reposo o en movimiento, en función de la interrelación de sus partes y de su relación en el espacio y los objetos que nos rodean” (Jean Le Boulch, 1981, como se citó Pérez López, Berral Rejano, Abalos Aguilera, & Escobedo Torres, 2009, p. 3). También se dice: “la corporalidad es la organización de las sensaciones relativas a su propio cuerpo en relación con los datos del mundo exterior” (Pieron, como se citó Pérez López, Berral Rejano, Abalos Aguilera & Escobedo Torres, 2009, p. 3).

Ambos conceptos tienen en común la comprensión del propio cuerpo y la organización de sus conocimientos desde la percepción con el exterior. En el constante relacionamiento se desarrolla cercanía con el entorno, lo que va componiendo una corporalidad que transita entre lapsos de rangos. Por ejemplo, un niño entre los 5 y 7 años desarrolla el equilibrio, la postura y la disociación de ciertas partes corporales. Cuando el niño está entre los 8 y 12 años, su esquema corporal evoluciona y continúa entendiendo el funcionamiento de otras partes de su cuerpo. Lo mismo sucede en la creación de una acción en escena, es decir no es inmediata, tiene un proceso de preparación.

La escenografía, la materialidad y la corporalidad son un conjunto de elementos que funcionan en colectivo, uno necesita del otro para generar el diálogo que la obra necesita. La corporalidad requiere de la materialidad del objeto elástico para constituirse, es un impulso para su creación. Al posicionar al objeto como un elemento escenográfico, provoca que la intérprete/creadora comprenda mejor la materialidad con la que se relaciona, es decir la materialidad caracteriza a la escenografía y ésta determina una escenografía específica. El diseño del escenógrafo no se engendra si no hay materialidad que lo constituya y si no tuvo una corporalidad preexistente detonante de ideas.

1.2.1 Adolphe Appia: el espacio viviente

El suizo Adolphe Appia (Suiza, 1862 – 1928) fue arquitecto de profesión, inició sus estudios en música y a sus 30 años asiste a las óperas de Wagner. Siendo admirador de Wagner, se interesa por analizar la estética de sus obras y transformar el escenario en un universo que sea digno de representar la música de este compositor. El ideal de Appia fue cambiar el espacio escénico bidimensional por uno tridimensional, para vincular al actor a la escena. En 1906, conoce a Jacques Dalcroze, un compositor y pedagogo que elabora una pedagogía que tenía como objetivo entrenar el oído y la perfección del ritmo mediante el movimiento.

Appia trabajaría largo tiempo con Dalcroze, quien influye en el origen de la fórmula de Appia como escenógrafo. Se propone el ritmo y la música en el movimiento como punto de encuentro con el espacio y el tiempo, enalteciendo al movimiento como el hecho escénico principal.

A raíz de su experiencia de diseño, expone varias teorías innovadoras que harán del espacio un lugar completo y creativo. Sus propuestas son: un espacio tridimensional y de múltiples niveles, un espacio que signifique y no ilustre, la utilización de la luz como unificador de la imagen, creando atmósferas y produciendo una cercanía con el actor, la luz debe ser móvil y con colores para un mayor efecto.

El espacio escénico según Appia es el lugar para relacionar el actor - público con el espectador-espectáculo. Se preocupa por la experiencia que el espectador pueda tener con respecto a lo que mira, escucha y siente, además de hacer que el intérprete accione con su entorno espacial - material y sea el responsable de intensificar aquella experiencia.

El espacio viviente existe gracias al cuerpo y a la resonancia de la música. Se diferencia de otros

espacios porque busca que inclusive los objetos inanimados que son parte de la escenografía, tengan una acústica visual. La imagen producida en el espacio más el estímulo sonoro evocan imágenes mentales subjetivas en cada individuo inmerso en la misma. “El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa” (Appia, 1921, p.71, como se citó en NEXOTEATRO, 2020). El intérprete se deja afectar por el ritmo, dibujando en el espacio su interpretación física. Estos elementos son evocadores y narrativos, construyen la escena.

Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio. El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos. (Appia, 1921, p.72, como se citó en NEXOTEATRO, 2020).

Cuando el escenógrafo libera la creatividad en el escenario y extrae los papeles pintados tradicionales del Renacimiento, cambia la perspectiva sobre la obra escénica. Derribó la mentira pintada y lo reemplazó con materiales sólidos, concretos que otorgan profundidad y dimensión a la puesta en escena, junto con una iluminación consecuente. Es entonces cuando la temporalidad abstracta se efectúa en una época específica, se concede un tiempo para ese momento exacto que muere cuando acaba.

1.2.2 Tejido del espacio escénico

El espacio escénico es el lugar de representación donde se hacen posibles las propuestas de diseño sobre un tema en particular. Es un espacio adecuado para el mundo del personaje y sus recorridos, aquí acontece la obra en un tiempo determinado. Este espacio se delimita con la mirada del espectador y el lugar de acción del intérprete, aunque depende de cómo el escenógrafo decidió disponer el espacio.

El diccionario de Pavis (1998) configura varios conceptos de lo que es un espacio escénico. Pavis afirma que “el espacio simbolista, por el contrario, desmaterializa el lugar, lo estiliza convirtiéndolo en un universo subjetivo u onírico, sometido a una lógica distinta” (p.173). Esta definición es la más cercana referencia hacia la investigación dancística de este proyecto. Es importante recordar que el espacio escénico de la danza se distribuye de manera distinta que otras áreas artísticas, sin embargo, contiene una escenografía que se modifica ante los ojos del

espectador.

Esta investigación dancística se caracteriza por construir su escenografía a partir de un objeto, el elástico. Esta materia física se distribuye dentro de una estructura fija y de grandes dimensiones, conformando un gran tejido al que se puede denominar como espacio simbolista. Tal como dice la cita, deconstruye el lugar y lo transforma en un mundo subjetivo.

El tejido se distribuye de extremo a extremo en un cajón de seis metros de largo por tres y medio metros de alto. Las tiras de elástico del lado izquierdo (con respecto al espectador), se sujetan a un palo con cáncamos ubicadas en línea vertical y se direccionan cada una al lado derecho de la sala, amarrándose en vigas de metal con distancia de un metro entre una y otra. Sucede algo similar con otras tiras de elástico que surgen del lado derecho hacia el margen izquierdo, pero esta vez cada tira tiene su viga individual en los dos extremos.

El objetivo para el tejido fue desarrollar un caos organizado, el cual fue prediseñado y probado de variadas formas en una maqueta que mantenía la estructura del lugar en donde se desarrollaría la obra. En las pruebas, se comprendió que la dirección de los elásticos expone una mirada y un significado distinto. La decisión del tejido final incidió en la relación entre el objeto y la intérprete, se determinó que el tejido debe correlacionarse con el movimiento y generar un diálogo horizontal, es entonces cuando se fijó la distribución de los elásticos en el espacio.

El tejido escénico se conforma entonces por líneas rectas diagonales y horizontales que llenan el espacio e involucran al espectador en su entramado. Las palabras evocadas al observar el tejido fueron *telaraña*, *nido* y *enredo*. Para cada individuo significó un espacio diferente y eran parte del mismo.

1.3 El Axis Syllabus

El *Axis Syllabus* es una práctica de aprendizaje creada por Frey Faust, la cual se centra en el estudio del cuerpo humano y sus capacidades de movilidad mediante la danza. La comprensión del cuerpo desde la individualidad del ser humano, contribuye a una enseñanza sincera, amable y grata para movilizar sin obligar. Este sistema es aplicable para distintos tipos de personas interesadas en conocer y manejar su movimiento de forma adecuada.

El *Axis Syllabus* no es una práctica fija, se mantiene en evolución, se organiza y se relaciona con descubrimientos empíricos que estudian el movimiento humano. En la actualidad es una red internacional conformada por profesionales e investigadores de varios campos: artes marciales, danza, pedagogía, psicología, física, fisioterapia, medicina, etc.

La comunidad dedicada al desarrollo del AS (por sus siglas) inició en el 2004 en Bruselas, Bélgica y se expandió hacia otros países europeos y latinoamericanos. En esta comunidad, la intención es colaborar y entender la estructura del cuerpo, hacer un uso adecuado de energía, evitar lesiones, desarrollar reflejos y sobre todo respetar los límites y las capacidades anatómicas que nos constituyen. La transmisión del conocimiento corporal se genera a partir de la aplicación de los principios del *Axis Syllabus*, en una práctica personal, y para una danza fluida, saludable y amable.

Según la quinta edición del libro de Frey Faust, *The Axis Syllabus © Lexicon of Human Movement Principles* la información de este sistema se organiza de acuerdo a los rangos de movimiento articular, áreas que reciben peso, energía cinética, posturas corporales, el uso del espacio, fuerzas gravitatorias, momentos de inercia, reflejos y fricción. Varios de los términos de este estudio vienen de la ciencia, la medicina u otras disciplinas, al igual que los participantes contribuyentes de esta investigación.

Los pasos a seguir para entender el AS son observar, generar hipótesis, buscar teoría y probar para construir evidencias. También el aprendizaje puede venir de mirar al otro, tanto para aprender como para enseñar, en muchas ocasiones la expresión evita lesiones. Como un análisis inicial, se examinan acciones fundamentales como: caminar, correr, saltar, gatear, girar y levantar, las cuales se consideran las bases para entrenar, bailar, hacer deporte y jugar.

1.3.1 Principios del sistema de movimiento Axis Syllabus para el entrenamiento y la generación de materiales dancísticos

Este léxico de movimiento contiene información anatómica y biomecánica respecto a las posibilidades del accionar humano. Las actividades y principios que desarrolla se analizan por secciones del cuerpo humano. El protagonismo que se da a cada grupo por tiempos, aporta en la comprensión de todo el organismo vivo, es decir, trabaja en individual y en colectivo.

Los principios de entrenamiento del AS son:

- Centros de movimiento
- Lugares de aterrizaje y despegue
- Zonas de carga
- Movilidad versus estabilidad
- Centros de gravedad
- Inercia
- Kinesfera
- Protocolo de articulaciones

Dentro de cada uno se genera un material concreto que se utilizará para una praxis del movimiento en la danza. En esta investigación dancística fue importante conocer cada principio para entender el cuerpo de la intérprete, sin embargo, hay actividades que llevan el protagonismo ya que son los más visibles y repetitivas en escena. A continuación, se explicará a breves rasgos lo que sugiere cada uno.

Los centros de movimiento son articulaciones que administran las masas motoras corporales, como la muñeca. La circularidad es característica de su movilidad y establece relaciones de soporte para los músculos. Las articulaciones son intersecciones que mueven grandes masas del cuerpo, actuando en colectivo y proporcionando parámetros limitados de movimiento. Estos forman ángulos en el cuerpo, controlan la velocidad y la extensión de su movilidad.

Los lugares de aterrizaje y despegue y las zonas de carga son áreas específicas del cuerpo anatómicamente resistentes, pueden soportar peso y son superficies duras hechas para tener un contacto más cercano con el suelo. En ellas se puede rodar, rebotar y pivotar, por ejemplo: tríceps, oblicuos externos, los gemelos, la tibia anterior, palmas de las manos, plexo solar, la parte lateral dorsal del pie, la muñeca, la rodilla dorsal, etc.

La organicidad del cuerpo está diseñada en espiral, por lo tanto, en su práctica se encuentra la estabilidad y la fluidez de la movilidad. De acuerdo a la postura corporal, el peso se distribuye por secciones. La gravedad en el centro (pelvis) crea fuerzas de presión equilibradas, facilitando el estar, pero dificulta el moverse. La presión puede ser negativa o positiva, dependiendo de la cantidad que se le dé.

El centro de gravedad siempre habitará donde se encuentre la mayor cantidad de masa. El cambio de postura, masa o distribución de peso modificará la ubicación del centro de gravedad.

Cuando se desequilibra una fuerza, se manifiesta la oportunidad de movimiento.

La inercia es la resistencia de mutar siendo estática o estando en movilidad. Cada objeto puede transformarse tomando en cuenta su dimensión, densidad, tamaño y masa. La existencia de la inercia se debe al peso, la velocidad, la trayectoria, el impulso, la fricción, la resistencia y el empuje.

La kinesfera se comprende por ser el espacio tridimensional que el ser humano ocupa, está formada por direcciones y dimensiones. Cuando el cuerpo tiene diversos apoyos, puede estar en varias esferas de actividad simultáneamente.

El protocolo de articulaciones se vincula con la osculación, la rotación y el uso de los planos anatómicos. La columna vertebral juega un papel importante, ya que en su rotación se produce el movimiento de la mayoría del cuerpo. Las articulaciones producen locomoción progresiva.

Es en esta investigación dancística cuando los estudios teóricos y prácticos se vuelven visibles. Los principios más usados de todos los implicados son la inercia, los centros de gravedad y las superficies de aterrizaje y despegue. Es importante reconocer que para llegar a esos se tuvo que pasar por los otros, además de que los principios señalados se conforman por los no mencionados.

1.3.2 Relaciones y particularidades generadas en el proceso creativo desde el uso del Axis Syllabus

El cuidado del cuerpo es un aprendizaje procesual que se constituye a lo largo de la vida, pero no es la experiencia lo que hace conocerlo sino la observación de su interacción con el mundo. La atención que se genera en el cuerpo al moverse es la que permite valorar su reacción a la acción. “Para llegar a conseguir un buen dominio del cuerpo, es necesaria una sensibilización, es decir, despertar las sensaciones corporales internas y la percepción de los estímulos externos a través de los sentidos” (Rivera, 2009, p. 1). A pesar de un involucramiento en el estudio del AS para la práctica dancística, el conocimiento que esta brinda sirve para existir en la vida. Somos como nos movemos y nos movemos pensando en la adecuación de ser.

Las herramientas del *Axis Syllabus* se concientizaron en la intérprete un año antes de ponerlas en escena. Hace cuatro años su movimiento era distinto, se movía sin pensar en cómo lo hacía.

Cuando incluyó el sistema de Frey Faust a su práctica dancística, entendió su cuerpo y ordenó su movimiento. La movilidad corporal fue sutil, agradable e intensa, se desarrolló en espiral de arriba hacia abajo sin sentir golpes o lesiones.

Con la constante práctica, el cuerpo de la intérprete se soltó y jugar con la gravedad le resultó fácil. Desarrolló una gran confianza con el suelo, lo que le permitió caer con libertad sin obligar a su cuerpo a hacerlo. Sus centros motores se mantuvieron activos y presentes, conocía la forma de bajar desde lo alto y fluir con el entorno. Sabía las zonas corporales resistentes y la distribución de su peso para generar estabilidad. La inercia fue la propiedad que posibilitaba su permanencia en reposo, aquella inactividad se transformaba al relacionarse con el objeto elástico. Entre los dos se suscita la energía potencial y cinética.

La reacción del espectador al observar un cuerpo en constante debate con la gravedad le asusta, piensa en impactos fuertes recibidos por la intérprete. Sin embargo, la realidad es distinta, el entrenamiento de la intérprete involucra la repetición de la práctica. Caer para saber caer resolvía las dudas del público. La intensidad de la danza se da gracias a la fluidez y el manejo consciente del movimiento.

Capítulo II: Creación Escénica

Este capítulo analiza las distintas entradas teóricas y metodológicas que enmarcaron el presente proyecto de investigación-creación, para establecer una configuración que permita entender de mejor manera el devenir de los materiales escénicos que fueron creados y organizados en la propuesta coreográfica correspondiente.

Estos materiales entendidos como todos los elementos que componen – o pueden componer – la escena: cuerpo, espacio, objetos, materialidades, sonoridades, vestuario, escenografía, iluminación; pues, como bien sabemos, es precisamente el tejido articulado de todos y cada uno de estos elementos los que constituyen la creación escénica y definen un tipo de dramaturgia específica.

2.1 Dramaturgia Corporal

La dramaturgia corporal hace del cuerpo un protagonista y construye un lenguaje escénico del movimiento. Es un término originado en los años ochenta como signo de las obras de danza-teatro de la alemana Pina Bausch, una de las creativas que propone la mezcla de varias disciplinas escénicas. El movimiento dancístico, el circo, el teatro, la performance, la música, las artes plásticas y más, buscan generar una conciencia corporal que motiva al intérprete a experimentar desde el ámbito lúdico.

En este contexto, la composición dramaturgica se define entonces a partir del movimiento del cuerpo vivo, su expresión escénica y la capacidad de diálogo que puede generar. Esta expresión no está alejada del contexto político, cultural y social del individuo, evidentemente, y a través de ella se revela su forma de pensar, su ideología. En la auto observación de las posibilidades y los límites de una persona, es posible también comprender la anatomía corporal, su funcionalidad y su movimiento. Se comprende, entonces, al cuerpo por partes y en colectivo.

Un intérprete-creador puede reconocer su cuerpo desde el equilibrio y el desequilibrio, al caminar, en el peso, la forma, la posibilidad del tiempo y espacio, el volumen del cuerpo y sus posturas. Su percepción sensible se expande, por consecuencia, y está en estado de alerta constante. Esto nos deja claro que la corporalidad del intérprete/creador siempre es un mundo de investigación y exploración que se entiende completamente tan solo en la praxis y en la experiencia.

El diccionario de Pavis (1998) dice: “Dramaturgia es la técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos” (p. 148). Tomando en cuenta que esta cita es antigua y define una dramaturgia tradicional del teatro, reconocemos una frase importante que es: *buscar establecer los principios de construcción*.

La construcción dramaturgica puede pasar de la improvisación del movimiento a la acción dramática, descontextualizando la realidad, “construye diálogos y estrategias de expresión desde el gesto, el movimiento, la acción y los desplazamientos en la escena» (Castro, 2022, p. 25). Entonces, se entiende que la base de la construcción escénica se asienta sobre el cuerpo, el cual utiliza múltiples herramientas para elaborar un tejido de acciones.

Consecuentemente, el cuerpo en movimiento demanda una dramaturgia y cuando lo escuchas te hace preguntas: ¿cómo me muevo? ¿para qué lo hago? ¿qué se mueve? Sus respuestas desencadenan acciones en secuencia, las cuales son materiales de registro que se archivan para después ser seleccionadas como elemento base de la creación.

La dramaturgia corporal no reclama exclusivamente un cuerpo virtuoso —en el sentido clásico del término- sino un cuerpo que se deja ser, que se permite aparecer completo y auto reconocido en la escena. Desde lo que vive, tiene la capacidad de contar historias reales, cotidianas que puede querer liberar y/o comunicar. Este tipo de cuerpo, completo y asumido en la escena, es el que es capaz de producir un movimiento que se destaca por su pureza y honestidad de expresión; algo que al ver se valora, pues establece innegablemente una conexión con el espectador. Entendiendo esto, es claro que el cuerpo del intérprete-creador puede estar en libertad y, al hacerlo, es capaz de usar todas las herramientas expresivas que le son propias, en favor de la construcción de una dramaturgia corporal.

2.1.1 Celeste Álvarez: Confesiones de la praxis de la creación

Celeste Álvarez es una actriz, profesora de teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, quien dirigió un laboratorio de dramaturgia corporal coordinado por la Facultad de Artes y Diseño. Este taller se desarrolló en el año 2020, tiempo de pandemia y confinamiento, con cincuenta participantes, tanto estudiantes como egresados de la Carrera de Artes del Espectáculo, interesados en el trabajo con el cuerpo.

El equipo creativo del laboratorio trabajó en conjunto para planificar talleres que dialoguen con varias disciplinas artísticas. Juntos crearon un espacio de investigación y exploración seguro, que proponga componer desde el cuerpo. El equipo dividió a los participantes en grupos, los que intercambiaron talleres en un tiempo determinado.

El proceso inició con la *etapa de planificación* que duró cuatro meses, donde se planteaban preguntas y la forma de abordar el proyecto. La etapa uno se tituló *Herramientas técnicas para construcción de material creativo*, la cual trabajó técnicas de biomecánica, danzas urbanas, Kung Fu, y otras prácticas físicas. La segunda etapa consistió en poner en marcha el trabajo creativo, llamada *Confesiones de la praxis de la creación*, en la que se tejió la dramaturgia con el material generado en el movimiento.

Álvarez se enfoca en el acto de creación del artista, le interesan las formas de organización del material que se genera, la dramaturgia que el intérprete le proporciona y la relación que empieza a establecerse entre el espacio vacío y el hecho teatral de la obra.

Para la docente, la dramaturgia del actor es un tema de interés y el cual le genera preguntas como: “¿quién construye? ¿desde dónde? ¿desde lo interno o lo externo? ¿desde qué condiciones o qué fuentes o motivaciones se contiene una conducta escénica válida?” (Álvarez, 2020, p. 9).

En el laboratorio de creación se busca generar conocimiento desde el intercambio de experiencias, un espacio creativo común en donde todas las vivencias se comparten sin pensar en jerarquías entre director e intérprete.

Durante un laboratorio de investigación-creación, es importante tener en cuenta ciertos aspectos del trabajo en desarrollo como: “El valor del proceso, el registro personal, el estudio de los grandes maestros, la valoración de la producción de narrativas propias del sujeto, la importancia de la técnica, la necesidad imprescindible de la experiencia de la práctica” (Álvarez, 2020, p. 10). Cada individuo rescata las ideas necesarias para su adecuado proceso, no se juzga y respeta las herramientas para vivir su experiencia, su danza.

En esta experiencia creativa, el proceso de construcción de la dramaturgia corporal se dividió en partes, las diversas actividades a realizar enseñaron al cuerpo la percepción del movimiento desde un enfoque técnico y un trabajo creativo. Es decir, el tiempo de trabajo se distribuyó para

realizar un trabajo con técnicas como Suzuki, Kung Fu, Biomecánica y danzas urbanas, y con el desarrollo de un personaje.

Desde la opinión de diversos estudiantes que fueron parte del Laboratorio dirigido por Celeste Álvarez, se visualiza una ventaja en la dramaturgia corporal, la cual es trabajar desde sí mismo, habitarse y recuperar la voz del cuerpo: “Son movimientos sentidos, algo que es tan importante para sí mismo que lo hace existir con esa forma, esa energía, esa ficción particular, la cual ya no es más interna” (Castro, 2022, p. 34).

A partir de las reflexiones de los integrantes del laboratorio de Celeste Álvarez, es posible pensar en la dramaturgia corporal como un camino que puede desarrollarse en cualquier disciplina, tanto en la danza como en el teatro, o los dos a la par. El auto reconocimiento y la pre-expresividad fueron la libertad del cuerpo para explorar sus capacidades individuales, convertir las imágenes visuales en expresión y palabra, y finalmente compartir acciones corporales con los que otros se puedan identificar.

Esta experiencia creativa nos ayuda a entender que la construcción de una dramaturgia corporal, aparte de ser parte fundamental en un proceso de creación escénica, puede asentarse en una perspectiva heterogénea del cuerpo (sin estigmatizar o determinar previamente lo que un bailarín es o debe ser). Esta perspectiva que incluye todo tipo de corporalidades puede ofrecernos la posibilidad de no solo entender las capacidades expresivas del intérprete-creador en su subjetividad, sino también la riqueza que implica una mirada sobre el cuerpo que no estereotipa las ideas sobre el mismo en la escena, sino que, al contrario, expande la perspectiva sobre lo que un cuerpo es o puede llegar a ser en las artes escénicas.

2.2 Discurso: elementos, metáforas, huellas del proceso creativo

Una creación escénica tiene un proceso creativo que se teje a partir de un sinnúmero de experiencias de vida. Lo que somos lo hacemos y lo expresamos en otro lenguaje, transitamos la memoria y los pensamientos para traducirlos en el cuerpo.

Lo que conocemos es el indicio que detona el discurso, el mismo que tiene el poder de expresar simbólicamente una acción que es personal. El indicio se desarticula, se analiza, se transforma y se reconstruye, su proceso lo hace cambiar, pero sin abandonar la realidad de lo que es.

El diccionario teatral de Patrice Pavis (1998) dice: “El discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propia del espectáculo escenificado” (p. 136). Una vez concretado el concepto de la obra, se organizan los objetos, la narrativa, la danza, el espacio, el vestuario, la luz y el sonido para crear un ritmo específico de la obra.

Entre discusiones y diálogos sobre las decisiones que se deben tomar en el proceso creativo, nada es definitivo o inamovible: es necesario la prueba en la práctica misma para saber si funciona un elemento, o en qué medida lo hace. Por eso son importantes las huellas, porque de ellas parte lo que puede aparecer y transformarse en la puesta en escena. Por otra parte, todas las ideas y materiales que alimentan un proceso creativo no siempre son utilizados en el proceso final de composición, de jerarquización de los elementos que componen el tejido escénico; pero no son desechados, sino que pueden ser archivados, pues en ocasiones necesitan evolucionar para encajar en la necesidad de la creación. Y también pueden ser material para alimentar otros procesos de creación futuros.

En el arte escénico la poética de las ideas es común, porque se puede mostrar una realidad sutil. En la poética de la creación escénica se puede utilizar la metáfora, que tiene el poder de disfrazar una literalidad, le da un significado oculto al concepto original o embellece las palabras. Sin embargo, al hacer un mal uso de la metáfora, se puede cambiar la noción de la obra y a la vez hacerla incomprensible para el espectador.

Para esta investigación, el uso de la metáfora fue necesario porque el discurso que trata la obra de danza lo pedía. El concepto partió de una experiencia que influyó en la vida de la intérprete, el mismo que se conformaba por diversos elementos cotidianos. Los juicios que se formaban en su cabeza eran subjetivos y buscaban expresarse a través del cuerpo. El lenguaje del cuerpo es metafórico para el que lo observa porque no hay una palabra que explique la sensación exacta de aquella persona.

De la experiencia nace la huella, la que en la metaforización de sus elementos se vuelve discurso. En el discurso está el cuerpo en movimiento, expresando su rebeldía ante lo que la hace sentir y quizás esa sensación sea compatible con lo que experimenta el observador.

Para una mejor explicación, se detallará la información concreta a la que se hace referencia. La experiencia vivencial que alimenta el proceso creativo se sitúa en un colegio católico de mujeres

que demanda una actitud de sumisión de la estudiante; respetar a la autoridad era esencial y el comportamiento de la mujer debía ser delicado e impecable. La huella que dejó esa experiencia fue la sensación de encierro, la obediencia y la privación de libertad. A partir de estas experiencias, se recordaba momentos exactos que las evocaran, uno de ellos fue el eco de los rezos en las constantes misas. Este elemento se deconstruyó, en el proceso creativo, hasta convertirse en una sonoridad para la obra. Además, los movimientos corporales y su cualidad fueron un discurso metaforizado de lo que el cuerpo deseaba expresar.

Esto nos hace comprender la importancia de definir cada sensación, emoción y experiencia que inspire un hecho artístico. ¿Qué decir? ¿cómo decirlo? ¿a quién decirlo? son preguntas que exige el discurso de la obra para entender el trayecto en el que se dirige. Y, sin embargo, también es importante entender que, en ocasiones, la aparición del tema – o ciertos elementos - a tratar es inadvertida o surge del azar, de la exploración práctica de los materiales escénicos; y entonces el discurso va evolucionando sin dificultad, organizando la puesta en escena a presentar.

2.3 Dramaturgia de diseño escénico

En la evolución histórica de los conceptos del arte, la época y la función de un elemento influyeron en la concepción de su definición, afectando la noción de lo que en realidad son o pueden llegar a ser. Un ejemplo es el concepto de diseño escénico que, tras distintas interpretaciones de lo que es, ha cambiado su connotación sobre el arte escénico.

En un principio, al diseño escénico se lo entendía tan solo desde una visión decorativa de un objeto u espacio. La palabra ornamento se relacionaba directamente con la funcionalidad de este quehacer artístico, se desvalorizaba su importancia en una obra escénica y se clasificaba dentro del mismo campo semántico que la arquitectura o el diseño gráfico.

A pesar de malentender el poder del diseño escénico en el arte, fue necesario pasar por todas sus etapas para comprender su gran utilidad en el hecho artístico. Con el tiempo se ha depurado su concepto, la visión bidimensional ahora es espacial y se ha convertido en un lenguaje único que abarca la comprensión de otras disciplinas como la arquitectura, el diseño gráfico, la escultura, las artes plásticas, etc., para crear la estructura del espacio escénico que necesite la obra, que es tridimensional; y que no opera únicamente como un decorado ilustrativo del espacio escénico.

Tres diseñadores escénicos de la Universidad de Chile se plantean: “¿Qué pasaría si todo esto sucediera en medio de un espacio vacío, sin iluminación, sin escenografía y sin vestuario, que aparecieran los actores con su ropa de todos los días a interpretar sus textos? ¿Tendría el mismo efecto?” (ADTRES, 2013, p. 7). Sin duda la imaginación de la respuesta nos brinda diversas ideas que salen del contexto tradicional o antiguo que implicaba el diseño escénico, demandando innovar aquel racionamiento.

El diseño escénico se divide en tres áreas importantes a investigar: la escenografía, el vestuario y la iluminación. Al igual que la narrativa de la obra y los personajes en ella, el diseño de la escena es esencial para construir un hecho artístico. Entre cada área no existen jerarquías y su unión al proceso puede ir a la par o aparecer en secuencia; sin embargo, es fundamental entender que la una necesita de la otra para ayudar a construir la idea general.

Consecuentemente, el espacio escénico potencia la historia que se busca contar, provocando una experiencia completa para el espectador que, de otra manera, podría pasar desapercibida. La construcción del espacio inicia con el análisis de lo que se plantea para la obra, y existen varias relecturas que permitan entender cada detalle. El diálogo entre todo el equipo de la obra es clave para enriquecer la propuesta del diseño escénico, creando un lenguaje común que permita la creación de la dramaturgia adecuada.

En este contexto, un factor a tomar en cuenta es la viabilidad de la propuesta. El diseñador escénico concreta una idea dependiendo del presupuesto, las condiciones técnicas y el tiempo de elaboración límite. A partir de los acuerdos de aquellos elementos, se inicia la ejecución del trabajo, se realizan pruebas y se fijan los materiales.

Otro elemento que constituye la dramaturgia del diseño escénico son los referentes. Un referente es una guía visual que le permite al diseñador generar propuestas basadas en ese estilo. El referente es único para cada diseñador, ya que con él se comprende la dinámica del espacio y los objetos que se pretenden desarrollar. Un referente es entonces una fuente de información e inspiración para la creación del diseño escénico.

Es importante recordar que “no es posible definir la existencia de un método de diseño escénico unificador y común sin que ello atente contra la diversidad de prácticas teatrales y, por lo tanto, de los diversos procesos que éstas requieren” (ADTRES, 2013, p. 79). La experiencia del diseño se construye en el hacer, mientras más prácticas se ejecuten, se facilita la agilidad de la acción

de un diseñador para nuevos proyectos.

Así pues, la dramaturgia del diseño es un entramado de varias propuestas, percepciones, miradas u opiniones que deciden una puesta escénica. Está en el juego constante de acierto y error, al acertar funciona en colectivo ya que se piensa en conjunto y con el concepto total de la obra. Cabe recalcar que la importancia que se atribuye a la escucha de los factores antes mencionados para componer el proceso creativo, influye en la eficacia del trabajo, el mismo que será visible con la valoración del espectador. Esto nos deja claro que ningún elemento utilizado en el entramado compositivo de una obra debe ser elegido gratuitamente, sino dialogando con los intereses narrativos y estéticos de la misma.

2.3.1 Diseño Sonoro

Para entender el gran campo del diseño sonoro es necesario conocer ciertos términos que lo caracterizan, iniciando con un término que compone su significado, el sonido. Según los conceptos básicos del sonido se dice que “es un fenómeno físico que consiste en la alteración mecánica de las partículas de un medio elástico, producida por un elemento en vibración, que es capaz de provocar una sensación auditiva” (CETA, 2007, p. 2). Las vibraciones que se producen en el ambiente viajan al oído y producen una reacción en el que escucha, es parte importante de los sentidos corporales. El sonido es un elemento sustancial dentro de la creación artística, siempre y cuando el director o la directora le atribuya ese poder. El sonido puede acompañar o acentuar una acción, y se integra dentro de los criterios técnicos y artísticos que organizan la obra.

El diseño de sonido es el desarrollo de un proceso de investigación, grabación, edición, programación y reproducción. Se concentra en descubrir las necesidades sonoras de la obra e indagar las sonoridades que aporten en su discurso. El sonido, por tanto, está en constante prueba, para evolucionar y adaptarse a la construcción del discurso escénico. Sin embargo, el diseño sonoro se construye de un concepto más amplio.

El diseño sonoro reúne a todos aquellos productos y sistemas de circulación en los que el sonido (incluida la música) portan primordialmente una función y esta función es de tipo comunicacional y produce necesariamente significados; y, además, tiene el potencial de semantizar situaciones (imágenes, escenas de una película, productos, etc.) (Chalko, 2014, p. 146).

Por otra parte, es importante mencionar que el diseño sonoro no solo es accesorio, sino que tiene la capacidad de cumplir varias funciones dentro de una narrativa: dialoga con los elementos de la escena para producir un tipo específico de información; así como también puede otorgar caracterización a estos y entrar en relación directa con lo que sucede en ella, ayudando así a construir la totalidad del discurso escénico. Evidentemente, el diseño sonoro entra en relación con las acciones del personaje, los textos preconcebidos y actúa según las necesidades narrativas del dispositivo escénico.

Dentro del diseño sonoro, hay una gama de elementos a utilizar que dialogan con el objetivo como, por ejemplo, el uso de la música o el sonido. Es necesario entender la diferencia entre estos dos campos, los cuales son un recurso muy utilizado en la creación artística.

Diseño sonoro no significa lo mismo que musicalización, que es usar músicas preexistentes para acompañar una propuesta teatral o audiovisual...Por diseño sonoro comprendemos a la estetización del conjunto total de eventos sonoros que suceden en una propuesta: música, voces, acciones, efectos, etc. (Graciosi, 2016, p. 1)

Un elemento fundamental en el proceso del diseño sonoro, es la intención, es decir surge la pregunta: ¿Por qué hacemos y qué queremos causar en el espectador? “El trabajo en torno a la intención nos permite evaluar la efectividad de nuestras propuestas en un trabajo creativo como lo escénico, que sólo existe en la medida en que interacciona con un público real” (Simón, 2016, p. 6). En la práctica de la idea, el diseño cobra vida, se vuelve parte de una probabilidad acertada o queda a la espera para ser transformada.

El sonido es una propagación de movimiento vibratorio proveniente de cuerpos o ambientes, se caracteriza por tener tono, intensidad, duración y timbre. A diferencia de la música, la cual es una mezcla de sonidos que respeta principios de melodía, armonía y ritmo.

Por tanto, el diseño sonoro es un espacio de construcción donde el sonido juega un rol principal. Gracias al sonido, se crea un mundo de vibraciones que navegan en el tiempo y originan una atmósfera particular. El espacio en proceso se analiza y formula los requerimientos para realizar un sonido específico que desemboque en una representación.

Al utilizar el sonido como un signo en la escena, se pueden generar acciones que causen reacciones y creen una atmósfera determinada. Por una parte, puede aludir al espacio y al

movimiento, pero también identificar objetos y sucesos de un lugar, aludiendo al carácter, el estado de ánimo y las emociones. Por lo tanto, todas estas capacidades del sonido ayudan a representar y/o referir una idea.

Los sonidos comunes originados para una puesta en escena suelen ser: el sonido que genera el personaje, los sonidos con los que percibimos y el sonido de un animal, una puerta e, incluso, la música. A cada uno de ellos lo podemos categorizar entre sonido de ambiente (sonidos espontáneos y naturales) o de atmósfera (con intención creativa o conceptual).

Siempre se debe tener en consideración los instrumentos con los que se graba o editan los sonidos, ya que de ellos depende la calidad del mismo. Otro elemento a considerar es la locación del sonido, tanto al grabar como al escucharlo en el montaje. Por ejemplo, si los sonidos son pisadas y están en contacto con la tierra, el parlante o la grabadora se ubica desde abajo. El sonidista tiene el poder de elegir la ubicación del dispositivo y la sensación que desea generar en el oyente.

Todas estas consideraciones, nos hacen entender que el sonido se construye de forma subjetiva en una puesta en escena, ya que a pesar de ser la directora la encargada de guiar la intención de diseño de sonido, el espectador generará su propia interpretación de esos estímulos y materiales sonoros, a partir de sus experiencias y memorias personales.

Ahora bien, cabe anotar que en este proceso de investigación-creación no hubo un estímulo sonoro que influyera en la dramaturgia corporal de la intérprete, sino que, al contrario, la construcción sonora se dio a partir de la construcción física del movimiento. El objetivo del sonido no fue embellecer o ambientar el espacio, sino exaltar el eco del cuerpo en el piso y el sonido de los rezos deconstruidos. De esta manera, el diseño sonoro fue apareciendo en el transcurso del proceso creativo, con el objetivo de producir una sensación profunda en los espectadores.

Durante el proceso creativo se realizaron estudios de campo, juegos y exploraciones sonoras para saber lo que podría funcionar en la obra. Al probar música durante la composición se perdía el concepto a tratar y en las repeticiones del trabajo se decidió indagar con sonidos y efectos. Los sonidos elegidos fueron partícipes del tema de la obra y acciones de piso naturales.

Al abordar la noción de la sociedad conservadora, se integró la idea de la religión y entonces se decidió diseñar una sonoridad que combina varias voces rezando dentro de un lugar alto y con

eco. Como siguiente opción sonora, se planteó el golpe del cuerpo en el piso como un eco de sonido. El resto de la obra se mantuvo en silencio, con la escucha del movimiento del elástico y los sonidos antes mencionados.

El diseño sonoro elegido representa entonces una problemática de incomodidad y rutina, en donde pierde sentido el rezo para un no devoto y se convierte en puras palabras. Al igual que la sensación producida por golpes secos del cuerpo en el suelo. Estos dos sonidos se dispersan en la obra y producen irritabilidad o frustración para el espectador. Finalmente, las pruebas del diseño sonoro buscaron dialogar correctamente con la obra y eran necesarias para aportar la intensidad de las escenas.

2.3.2 Diseño de Vestuario

En escena, el vestuario no es ropa que se pone, mucho menos un disfraz; por el contrario, cuando el actor se viste lo hace para dar cuenta de las cualidades, la personalidad y el contexto donde se sitúa el personaje que representa. (ADTRES, 2013, p. 37)

En el sentido social y cotidiano, la ropa o vestuario se utiliza para vestirse cotidianamente, su objetivo es cubrir el cuerpo; sin embargo, el vestuario en escena tiene un significado diferente y es un elemento constitutivo de la composición escénica. La configuración de la imagen corporal del personaje necesita de una investigación profunda que contenga su contexto, se caracteriza por analizar su personalidad y todo su entorno social, cultural, político y religioso.

Para la elaboración de una propuesta de vestuario tradicional, se inicia estudiando el contexto histórico y temporal del personaje, sus relaciones afectivas con los otros, los acontecimientos que lo atraviesan, la situación en la que se encuentra y su aspecto físico. Además de tener una percepción de la psicología del personaje y lo que se desea que sea visible para el espectador. Según el libro de diseño escénico se dice que “todo vestuario posee un sistema específico de significado, que se desprende de la materialidad, la textura, el color, la forma y, principalmente, de la lectura cómplice y compartida con el espectador” (ADTRES, 2013, p. 40).

En este contexto, es fundamental que, a partir de lo que conocemos del mundo del personaje, se piense en la textura, el color y la forma del vestuario. La paleta de colores suele ser una guía esencial para la estética que maneja la obra en su totalidad. Por ejemplo, si en la obra se desea mostrar un vínculo familiar, una estrategia es utilizar la misma gama de colores para varios

personajes de una familia.

Un factor importante a tomar en cuenta al realizar el vestuario es la materialidad que se utiliza y la maleabilidad que puede tener en el escenario, debe ser cómoda y adecuada para las necesidades físicas del personaje. Por otra parte, la información que entrega el vestuario detona diversas interpretaciones que pueden apoyar la narrativa de la obra, y también contiene funciones simbólicas: contextualizar la época, indicar el clima del lugar y caracterizar al personaje.

La propuesta del diseñador del vestuario funciona cuando la visión del director o directora es escuchada, se conecta con la narrativa y la perspectiva del intérprete para la construcción del personaje, tomando en cuenta que este se desvincula de sí mismo para ser el personaje. El intérprete tiene un rol esencial que es la importancia con la que maneja el vestuario del personaje, es decir, darle vida a la prenda desde su utilidad.

En este proceso de investigación-creación, en particular, el diseño de vestuario fue una decisión que se propuso desde ciertos factores antes mencionados ya que, al ser una obra dancística originada desde el contexto propio de la intérprete, se pensaba en el vestuario desde otro punto de vista.

La propuesta de vestuario se vinculó con el tema de la obra, una sociedad conservadora opresora de la mujer. Una de las connotaciones de este concepto es la sexualidad del cuerpo de la mujer y todo lo que esto implica, es por eso que al ser un tema tan controversial se decidió indagar en el desnudo.

Hasta la actualidad el desnudo es conflictivo para las personas, ya que su historia ha sufrido varias transformaciones y rebeliones por su libertad. Al ser este un tema delicado y en constante conflicto social, se decidió utilizar un vestuario *nude* (*desnudo* en inglés) que mantenga la esencia de su significación. La iluminación acentúa la calidez que combina el vestuario con la piel, disfrazando la idea de un desnudo total.

Comúnmente el vestuario en escena revela un personaje, los detalles que lo constituyen producen un contexto y una sensación para el que lo ve. En este caso, no se pensó en la construcción de un personaje, sino en la intérprete desde su realidad personal. A pesar de representar lo real, el vestuario elegido implica una connotación para el espectador, sin saber la narrativa planteada.

Miguel Ángel Fuentes (2020) explica:

Hay una gran diferencia entre las artes que «representan» (pintura, escultura) y las que «reproducen» (fotografía, cine). Las primeras tienen la cualidad de poder «sublimar», «transfigurar» el cuerpo. De alguna manera pueden espiritualizar y hacer prevalecer en la representación (y, por tanto, en la mirada del espectador) el aspecto estético, la belleza, la verdad del cuerpo humano. Las segundas «reproducen» el cuerpo vivo, por tanto, están más inmediatamente ligadas a la experiencia del hombre (experiencia herida por la concupiscencia). (p. 1)

Con esto nos queda claro que el vestuario es uno de los elementos encargados de evidenciar el concepto de la obra "*Sin fecha de caducidad*". Zapata (2013) dice: "El vestuario es capaz de entregar información sutil que detona diversas interpretaciones que apoyen la narración de la pieza teatral" (p.40). El desnudo permitió resaltar la anatomía del ser humano y sus movimientos, para comunicar debilidad o fortaleza ya que se muestra en su forma natural. Una figura desnuda está cargada de sensualidad, emotividad, erotismo, sin embargo, depende de su presencia en escena para expresar su represión y su lucha contra el peso de la moral social.

2.3.3 Diseño Lumínico

El diseño de iluminación juega un papel creativo en el proceso de creación, es el encargado de visibilizar el espacio y dirigir la mirada del espectador, además de crear atmósferas específicas y ambientes escénicos. Para entenderlo, primero nos preguntamos qué es la luz. La luz es un fenómeno físico que tiene una radiación electromagnética percibida por el ojo humano.

En el libro *El diseño teatral: Iluminación, vestuario y escenografía*, de los especialistas de diseño escénico de la Universidad de Chile se explica:

La luz, como fenómeno natural y artificial, es capaz de modificar la forma en que percibimos lo que nos rodea, afectando nuestra percepción espacial, objetual, emocional y sensorial; y como fenómeno artístico, es capaz de estimular la elaboración de ideas, crear estados y sensaciones para encender la imaginación. (ADTRES, 2013, p. 15)

Todas las propuestas de diseño escénico se pueden lucir u opacar según el diseño lumínico propuesto, es por eso que una paleta de colores y una estética definida aportarán para la creación

de la iluminación en escena. También recordemos que el trabajo en colectivo hace funcionar el proyecto. Por ejemplo, en el caso del diseño de vestuario, el iluminador puede trabajar a la par con el diseñador ya que la luz incide en cómo se verán las prendas y la tela adecuada a utilizar.

El espacio, los objetos, el vestuario adquieren un sentido determinado con la luz, es un elemento de unión que moldea y afecta la percepción del espectador. Su composición entonces debe ser consciente, intencional y planeada, pero para el que la ve debe pasar desapercibida e involucrarse de manera orgánica con la escena que acontezca.

La iluminación puede ser vista tan solo como un elemento que hace visible algo, pero en realidad el diseño lumínico abarca mucho más, sostiene la dramaturgia de la obra porque en sí misma es una dramaturgia también. Entonces, son dos dramaturgias dialogando entre sí, escuchándose y accionando según la necesidad narrativa que tengan.

Para la creación de un diseño de iluminación no existe una idea premeditada, tan solo soluciones técnicas que construyen un espacio. La luz, al involucrarse directamente con el sentido de la vista, busca crear imágenes que capte la mente, causando emociones y sensaciones para el que lo percibe. Al ser las escenas un sinnúmero de imágenes secuenciales, el diseñador debe estar atento en su búsqueda de referentes, ya que lo ayudarán a crear propuestas lumínicas y a no caer en su continua repetición.

El desarrollo de la atmósfera de cada escena depende entonces del objetivo que se busque expresar, ninguna es igual a la otra, el mínimo en la intensidad de la luz puede transformar la percepción sobre la obra. “La luz transforma lo que toca y modifica el espacio escénico” (ADTRES, 2013, p. 18).

Una vez que se ha definido la escenografía y el vestuario, la iluminación cobra relevancia en el proceso creativo. La propuesta escénica se diseña a partir de un análisis de la obra. A continuación, se buscan los implementos necesarios para su ejecución, es aquí donde el diseño lumínico suele cambiar dependiendo de los elementos a disposición y la capacidad de ubicación de los mismos. La planta de luces es entonces la base para la creación de la ficha técnica, la cual se caracteriza por detallar los implementos necesarios para el montaje. El guion de luces explica los momentos en los se hace presente la luz y su intensidad en la escena. Una vez listo el montaje de las luces y los guiones elaborados, se ejecutan pruebas, se hacen cambios y se fija un diseño definitivo para la presentación.

El proceso del diseño lumínico se caracteriza por el conocimiento de otras disciplinas no artísticas, como por ejemplo la electricidad. Al estar en constante relación con las luces, es necesario entender los sistemas de conexión e instalaciones de un instrumento lumínico. Además de escribir toda la información en detalle para una repetición de la obra en un lugar distinto. El ser diseñador lumínico exige estar alerta en cualquier circunstancia de emergencia, estar dispuesto a resolver un problema ágilmente.

En la investigación del diseño lumínico para el presente proyecto, la propuesta de luces se desarrolló a la par que la proposición coreográfica. En el avance de la narrativa de la composición dancística se sugirieron ideas que dialogaban con la escena, pensando en la ubicación de la luz y el color que podría funcionar. Cada semana se probaban las secuencias fijas con las luces planteadas y se tomaba una decisión. Sin embargo, no todas las escenas funcionaban igual, en ocasiones se necesitaba la composición completa de la obra para entender la luz que requería.

En la etapa final de la creación escénica, el boceto de luces no tuvo muchos cambios. Se realizaron varias pruebas y la mayoría de modificaciones se dieron a causa de la intensidad de la luz y la cantidad de instrumentos lumínicos a disposición. Con las decisiones tomadas, se escribió el guion de luces y el *ridet* técnico, los cuales fueron necesarios para la iluminadora, quien estuvo presente en la fase final del proyecto.

Para la obra se utilizaron equipos de iluminación con luz cálida, ya que dialogaban adecuadamente con el color de la piel, el cabello y la escenografía. La paleta de colores lumínica se caracterizó por el color ámbar, el rojo y el azul, los cuales evocaban sensaciones compatibles con la narrativa.

El diseño lumínico del proyecto en mención, se mantuvo en constante escucha con las necesidades de la directora y la escena. Es importante comprender que en ocasiones las ideas del equipo creativo no coinciden con lo que demanda la escena, es entonces cuando existe una transformación de una propuesta previa a la que no hay que aferrarse y simplemente dejarla ser. Nos queda claro, entonces, que el diseño lumínico es un elemento igual de importante que el diseño de vestuario o el de escenografía pues, con su concurso en diálogo con los demás elementos de la obra, se construyen un espacio y un tiempo que corresponden a la narrativa de la obra. La iluminación entonces no es solo utilitaria, es también parte de la creación de una perspectiva estética que aporta a la narrativa del proyecto escénico.

Capítulo III: Análisis del proceso creativo

Un espacio escénico debe contener lo justo para que se dé en la evocación, donde lo poético se respire desde la primera visión que recibe el espectador, para que desde este espacio se interrogue ya, es decir, entre diálogo con la obra aún antes de que ésta comience a acontecer. (Calonge, 2012, p. 42)

Este capítulo analiza el proceso de creación de la obra *Sin fecha de caducidad*, el cual se desarrolló en la cátedra de Investigación centrada en la Ejecución I y II, por un periodo de un año. Las fases del proceso creativo, su organización y composición serán descritas en los siguientes párrafos, tomando como referencia las aristas teóricas previamente planteadas en este documento.

Los elementos para la composición de la obra son propuestas generadas desde una exploración realizada por la autora de este documento, además de un acompañamiento al proceso creativo guiado por los docentes Rene Zavala y María Sol Rosero, quienes fueron indispensables para la construcción de este trabajo teórico - práctico.

3.1 Revisión analítica del diario de trabajo: derivas y decisiones

Para detallar el proceso teórico-práctico, que existió a lo largo del laboratorio de creación, fue necesario llevar un diario de trabajo, en el cual se registraron los pensamientos y actividades desarrolladas para la composición de la obra dancística.

El diario de trabajo es una herramienta clave dentro de un proceso creativo, ya que pone en palabras (y las ideas-imágenes-experiencias que esas palabras conllevan) los pensamientos, en muchos casos, efímeros de la cabeza. Toda exploración originada en el laboratorio es archivada y guardada, nunca desechada, porque puede ser considerada como un elemento reutilizable.

Por tanto, el diario de trabajo acompañó el proceso creativo desde su preconcepción: cada idea fue escrita y desarrollada en la práctica para entender su funcionamiento en la composición. Este recurso es un medio de seguimiento que permite recordar el material generado, guardar sugerencias, citar referentes y describir el desarrollo paso a paso de la obra. Cada fecha en este diario detalla la actividad ejecutada y la descripción de su entrenamiento.

La ventaja de llevar un registro de la creación de la obra es el mantener presente los recursos y las técnicas bajo las cuales se construyeron los materiales, además de otorgarle un significado a

todo lo que se ve en la puesta en escena. La preservación del diario de trabajo convoca memorias y proporciona una guía para recrear la obra en diferentes espacios y tiempos, y además conserva los indicios de un proceso de laboratorio que podría ser, en momentos, caótico.

Dentro del diario de trabajo se destacan dibujos, palabras, referentes, enlaces que guían el laboratorio creativo hacia una composición dancística con bases teóricas. Durante los primeros meses, los escritos describen la forma de exploración y sensaciones de aquellas experiencias; después detallan el tejido escénico del espacio, para posteriormente definir partituras de movimiento y relaciones espaciales. En la fijación de secuencias corporales se plantean diseños de vestuario, iluminación, sonido, colores y posibles temas. Finalmente, se detallan eliminaciones, añadiduras o reorganizaciones de los elementos y los materiales.

La práctica investigativa inició en el séptimo ciclo de la carrera de Artes Escénicas, con un proceso de laboratorio distinto al planteado. La exploración se desarrolló junto a un compañero de la carrera, a quien le interesaba la dirección y la composición de una obra de teatro llamada *Marilyn*.

En aquel proceso, el laboratorio se centró en el estudio de las corporalidades de las estatuas griegas y el teatro físico del director y teórico teatral ruso, Vsévolod Meyerhold. Durante su proceso exploratorio, se esbozó una propuesta de vestuario que consistía en envolver al cuerpo de la intérprete en elásticos. Sin embargo, durante la exploración se presentaron diversos conflictos de trabajo que causaron la finalización del proceso, dejando huellas y registros para poner en marcha una nueva investigación.

La última etapa de aquel primer laboratorio indicó el comienzo de una exploración personal. Es entonces cuando emerge la duda de la afectación de esa materialidad flexible y elástica, como causante de un movimiento específico en el cuerpo humano. El registro de la prueba de vestuario de la obra *Marilyn*, describe al elástico en el cuerpo como provocador de sensaciones limitantes como: sofocación, dificultad para moverse y presión corporal. Desde las sensaciones mencionadas, se cuestionaron las posibilidades que ofrece el objeto elástico como un elemento externo al cuerpo o como parte de él.

Entre preguntas, registros de trabajos archivados, reorganización de información e intereses particulares, en el nuevo momento creativo, se construyó una investigación dirigida hacia la danza, el movimiento y su relación con el objeto. La formulación de esta indagación se apoyó en las herramientas y los referentes artísticos aprendidos a lo largo de la carrera, como material de creación para la ejecución.

3.2 Análisis del proceso de generación de materiales dancístico-escénicos

Sin Fecha de Caducidad fue el resultado de un proceso creativo exploratorio de seis meses, que investigó la relación del movimiento de un cuerpo vivo con el objeto elástico. En esta investigación se indagaron los fundamentos teórico-prácticos que caracterizan a dichos elementos con cualidades específicas de accionar. Es decir, la intérprete se enlazó con la danza desde sus conocimientos previos, involucrando las herramientas aprendidas del *Axis Syllabus* para reconocer sus acciones. Mientras que el objeto elástico fue entendido y definido por su materialidad flexible, moldeable, resistente, su origen de evolución y su movimiento.

Tomando en cuenta las cualidades de cada elemento por separado, se pensó en el vínculo que existe entre los dos cuerpos al relacionarse. Antes y durante la exploración con el objeto, se generaron preguntas que permitieron ahondar en la investigación y lo que se buscaba en ella, por ejemplo: ¿cómo la materialidad del elástico afecta al movimiento corporal? ¿Qué relación construye la intérprete con el elástico? ¿Qué herramientas utiliza el cuerpo de la intérprete para moverse con la materia? ¿Cómo transformar el espacio y cómo el espacio transforma a la intérprete? La respuesta a cada pregunta se resolvió en la práctica, generó reflexiones y aclaró la dirección que tomaba la composición.

La palabra atrapada se repetía como sensación de la intérprete en su juego con el elástico; entre sus exploraciones se producían imágenes que inspiraban la construcción de una telaraña gigante. Tales propuestas se probaron en una maqueta que representaba el espacio en el que se desarrolló la obra. Después de varias propuestas, se eligió un tejido que funcionaba con la estructura espacial y el movimiento de la intérprete.

La distribución del elástico en el espacio tuvo como objetivo visualizar un caos organizado, el cual fue el concepto que se buscaba. La disposición de los elásticos en el espacio abarcaba el nivel alto y medio, creando espacios vacíos que permitían entrar y salir de ellos. Esta escenografía dirigía las partituras físicas que se suscitaban, ya que las acciones se desarrollaban con la relación y la manipulación de los elásticos.

En la creación de las partituras corporales, se utilizaron secuencias que responden al conocimiento del movimiento corporal de la intérprete frente a la práctica del *Axis Syllabus*, las cuales se originaron en la materia de Danza Contemporánea V. Estos ejercicios creativos se desarrollaban en improvisaciones con la espiral, los planos anatómicos (sagital, coronal o frontal y horizontal o transversal), las rotaciones múltiples, las superficies de apoyo y los patrones de

movimiento. En primera instancia, se recordó el material individualmente, después se fue acoplando este a los elásticos, transformando así la partitura y el movimiento original. La corporalidad que se empezó a descubrir a partir de las adaptaciones corporales requería un cuerpo en tensión, fluido y en continua relación con la gravedad.

En la continuidad del proceso, se fijaron trayectos que marcaban las direcciones y las áreas ocupadas en el escenario. La danza se desarrollaba junto al elástico, lo que proporcionaba un soporte que le brindaba el objeto y aportaba al juego entre el elástico y la intérprete. Desde esta cercana relación, se articularon acciones físicas que construían partituras corporales y consecutivamente composiciones dancísticas; por ejemplo: subir, bajar, caer, levantarse, correr, parar, girar, resbalar, rodar, jalar, empujar, deslizar.

Esta dinámica permitió configurar partituras y escenas sólidas que, en constante reorganización, aportaban a la dramaturgia deseada. Estas partituras y escenas se organizaron según la necesidad del cuerpo en movimiento: cómo mantener la tensión en el nivel alto, no soltar el cuerpo en velocidad lenta, sostener el caos, caer y conservar el cuerpo presente. Así, la composición de *Sin Fecha de Caducidad*, fue encontrando un ritmo propuesto por la sonoridad, la danza y las dinámicas de las partituras creadas en relación con el objeto.

En el acelerado proceso de construcción de la obra, se descubrieron conflictos que ralentizaba la creación compositiva. Según la propuesta, existía un agotamiento de la utilización del elemento elástico en escena, además del desgaste del objeto como tal, al estar en continuo manejo. Durante el proceso compositivo, se generó cansancio físico en la intérprete que reprimía la aceleración del ritmo corporal y la falta de tensión en el cuerpo. A veces no se comprendía la organización del material y las pausas rítmicas que necesitaba la creación.

Por otra parte, aparecieron diversas problemáticas como la dificultad de encontrar el vestuario correcto, la falta de equipos lumínicos, la desorganización de horarios de ensayo, el bajo presupuesto o la carencia de tiempo suficiente para la creación de la obra. Sin embargo, las decisiones tomadas para finalizar el laboratorio de creación fueron las adecuadas en el momento, y se resolvieron gracias a la guía de profesores y compañeros de clase que aportaron en el proceso.

3.3 Análisis del proceso de composición escénica

Como ya se había mencionado anteriormente, durante seis meses se construyó una obra con un colectivo que acompañó y sostuvo el proceso para su presentación. Esta obra es el inicio de un

proyecto que se mantiene en evolución y transformación. Sus logros, dificultades y hallazgos permitieron a la creadora analizar el funcionamiento de la práctica artística y aclarar su forma de creación para futuros proyectos, lo que es parte fundamental de la formación en este programa de estudios.

El proceso creativo para realizar una composición escénica, requiere de un tiempo determinado en el que se desarrollen actividades exploratorias que detonen un lugar de interés investigativo. En el hacer se descubre una pregunta, aquella que incentiva a probar propuestas, generar material escénico y obtener resoluciones, cumpliendo las etapas de organizar, jerarquizar, potenciar y transformar los elementos que se van construyendo. La particularidad de cada idea necesita de miradas externas que aporten en su progreso y apunten a un futuro éxito.

Como parte del proyecto creativo, el análisis de la composición es el área donde se comprende lo creado, tanto desde la perspectiva de la directora como de la del espectador. Por tanto, son varias voces las que describen sus sensaciones en relación con la experiencia artística, de ellos y ellas se origina un nuevo material que permite la continuidad del proceso creativo. El espectador entonces se vuelve parte activa de la práctica, al ser una voz que aporta a la composición de una obra que no ha llegado a ser un producto definitivamente terminado aún. Esto habla de la riqueza que implica un proceso de laboratorio creativo, en el que es fundamental entender que tanto los materiales como la organización de estos siempre contiene la posibilidad del cambio, de la transformación, de la mejora.

En este proceso creativo, el laboratorio inició revisando y recordando la información de la investigación anterior, en la que se deseaba desarrollar la obra de teatro Marilyn. Al interesarse por el último elemento probado para aquella obra, los elásticos, se comienza una indagación sobre aquel material y su influencia sobre la intérprete. Cada detalle se registró en el diario de trabajo antes mencionado, escuchando y describiendo las necesidades de la obra en cada momento. Además de mantener la escritura constante del proceso, en un inicio, se crearon tres carpetas digitales que clasificaron datos cualitativos, cuantitativos y procesuales. El objetivo de estos archivos fue sistematizar la información que se encontraba durante el proceso, como sensibilidades, inspiraciones, referentes teóricos y prácticos, registros audiovisuales y fotográficos de las actividades realizadas.

En los primeros registros audiovisuales se pueden observar las prácticas con los elásticos en el cuerpo y en el espacio, originando una relación de confianza entre el objeto y la intérprete. Las

diversas propuestas de tejidos y ataduras probadas, dieron paso a la configuración del diseño final de los elásticos en un espacio determinado. Con el entramado definido, se inició el reconocimiento del movimiento junto a las herramientas del *Axis Syllabus*, utilizadas en partituras corporales nuevas y antiguas. En esta fase se revisó y se eligió el material archivado, reutilizando y transformando lo ya gestado según las necesidades que aparecían en el proceso creativo del proyecto.

Durante los siguientes meses, los ensayos exigieron componer en relación clara con la escenografía diseñada, la cual tomaba alrededor de treinta minutos para tejerse e instalarse. El entramado de elásticos se sujetaba a un palo de madera y a la estructura metálica del espacio escénico, los cuales organizaban la dirección del elemento en el lugar. Con el tiempo, se halló una estrategia para ocultar los elásticos sin desarmar la escenografía, acelerando su instalación en las siguientes prácticas. Consecuentemente, los ensayos autónomos fueron aumentando según avanzaba el proceso, en su mayoría se realizaban tres días por semana en periodos de dos a tres horas; además de los laboratorios fijos en horas de clase que acompañaban el proceso.

El mes de mayo del 2022 se caracterizó por ser la etapa de composición de la obra, aquí se acentuó el concepto de la historia que se buscaba contar. Asimismo, se definió el porqué de las acciones y el trayecto que tomaron a través de la danza. Entre errores y aciertos, se compusieron escenas que organizaron la historia, siguiendo un ritmo que levantaba un clímax y concluía en un final cíclico. En la revisión de las escenas se transformaron los materiales, cambiando la jerarquización planteada; sin embargo, la práctica las fue fijando en un tiempo específico.

Mientras la dramaturgia se construía, simultáneamente se diseñaba la iluminación y la sonoridad. En escenas fijas se probó la iluminación, se pensó en sus transiciones y en su progreso, tomando en cuenta la composición del dispositivo escénico en relación con la iluminación. Los colores usados en *Sin fecha de caducidad*, siguieron una paleta de colores creada desde imágenes de lugares y objetos vinculados con el concepto de la obra.

Para la sonoridad se realizó un trabajo fuera de campo, en el cual se grabaron audios de misas, novenas y rezos, además de observaciones a personas creyentes de la religión católica. Entendiendo el ambiente real que construye el sonido, se reflexionó en la forma y el fondo del mismo para la escena. Es decir, junto a un compañero, grabamos un sonido limpio de rezos individuales, siguiendo la idea de las novenas. Con el programa de audio Audacity se juntaron y se modificaron los audios para producir una pista que evocara un ambiente de iglesia. Con varias

ediciones y pruebas de sonidos se eligió, finalmente, la pista definitiva. Las otras sonoridades de la obra se componían en tiempo real, siguiendo el ritmo del sonido original y aumentando su potencia acústica.

Al finalizar la fijación de cada elemento para la puesta en escena, se realizaron varias repeticiones que mejoraban la sincronización de la danza, los sonidos y la iluminación. Los últimos ensayos se desarrollaron con la tramoya, el equipo de sonido e iluminación y profesores, quienes con su mirada externa colaboraron en la limpieza de acciones innecesarias.

Sin fecha de caducidad se estrenó en Julio del 2022 en el Festival de Artes Escénicas La Estrafalaria, organizado por la carrera de Artes Escénicas, de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Después de la presentación primera, se aclararon las dificultades y los logros que tuvo el proceso de creación, los cuales fueron indicios para la evolución del proyecto. Estos logros fueron:

- Archivar y reutilizar las ideas y trabajos previamente creados, ya que fueron impulsos para nuevas creaciones.
- A pesar de haber sido un proceso intenso, fue divertido y estimuló la creatividad, la curiosidad y la capacidad investigativa de la intérprete.
- La creadora tuvo la oportunidad de aprender, admirar y valorar el trabajo colectivo, puesto que la colaboración aportó en diversas etapas de la creación.
- La rigurosidad de la intérprete en el proceso fue una ventaja que ayudó a construir este dispositivo en poco tiempo.
- Se encontró un interés por la capacidad y la posibilidad de transformación de los objetos, además de los juegos que se pueden desarrollar con ellos.
- En la relación con un material inerte, se generan corporalidades y modificaciones físicas en cuerpos distintos.
- La valoración de la experiencia creativa y el arduo trabajo que esta necesita.
- El espacio de creación gratuito, con un acompañamiento de miradas externas que apoyaron cada etapa.

Las dificultades fueron:

- La creadora necesitó de miradas externas, además de la suya, para entender lo que hace como intérprete y sus ideas como directora.
- La falta de instrumentos técnicos específicos.

- La precariedad de la infraestructura espacial y técnica.
- La desorganización de horarios y procesos creativos con otros compañeros de trabajo.
- El bajo presupuesto para el desarrollo de grandes ideas.
- Los entrenamientos pausados por descansos vacacionales, la escenografía inacabada y los espacios de ensayo no disponibles.
- El desgaste y ruptura constante de los elásticos por sobreuso o mala calidad.
- El proceso creativo, en ciertos momentos, resultó confuso por las diversas voces y pensamientos diferentes que guiaban el laboratorio práctico y la investigación teórica.

Todas estas observaciones son necesarias para entender la experiencia artística vivida y las causas y consecuencias que se darán en proyectos futuros. Es importante entender que, a pesar de las opiniones divergentes de las personas y una escucha empática de las mismas, las decisiones las tiene el o la creadora/ directora de la investigación. Ya que es un proceso personal que tiene como objetivo poner en práctica las habilidades y los aprendizajes que ha adquirido durante el tiempo de estudios de la carrera de Artes Escénicas.

Conclusiones

Como parte de este proceso de investigación-creación, se analizó la construcción de una dramaturgia corporal, a partir de la relación con el material elástico, utilizando las herramientas del Léxico de Principios de Movimiento Humano *Axis Syllabus*, de Frey Faust, para la configuración de la obra *Sin Fecha de Caducidad*. Las presentes conclusiones devienen a partir del proceso de creación de partituras corporales generadas en torno a la influencia del material elástico, donde se determinaron acciones concretas sobre la materia y el cuerpo para llegar a la composición escénica de esta obra.

A partir de los resultados analizados con respecto a los elementos teóricos, prácticos y la metodología de trabajo, es posible decir que, durante el proceso creativo, se originaron ejercicios determinados que posibilitaron entablar una relación cercana entre la materia y el cuerpo de la intérprete-creadora. Con esta intención determinada, se procuró el desarrollo de una dramaturgia corporal, comprendida desde las herramientas de investigación dancística propuestas en el *Axis Syllabus*, con el material elástico como elemento escenográfico, para construir una composición coreográfica.

El manejo y la comprensión de los conceptos teóricos y el laboratorio práctico coexisten en tiempos paralelos, ya que la influencia de la teoría dirige el método de exploración, el entendimiento del cuerpo en la acción y las decisiones de la intérprete/creadora para la composición de la obra. Es decir, ambas instancias del proceso investigativo se complementaron entre sí.

El entendimiento de la materialidad del objeto elástico, comprendiendo sus posibilidades cotidianas desde un concepto social, generaron imágenes inmediatas que hicieron conexión con la memoria de la intérprete, las mismas que necesitaron ser deconstruidas para iniciar un juego exploratorio de nuevos estados corporales. Es ahí, en donde se tomaron como referencia los ejercicios del *cuerpo poético*, propuesto por Jacques Lecoq, atribuyéndole al objeto uno de los cuatro elementos de la naturaleza, el agua. Las connotaciones universales que clasifican a cada elemento, evocaron recuerdos y experiencias que influyeron en la ejecutante, transformando inconscientemente su corporalidad, sus pensamientos y su movimiento. La identificación de los elementos naturales con el objeto, buscaron ser una decisión consciente en la ejecutante, ya que provino de sus experiencias hasta el conocimiento del origen del material del objeto. Es decir, la relación de la materialidad del elástico con el elemento del agua, fue una elección personal que desencadenó, evidentemente, un trabajo íntimo y particular.

Gastón Bachelard, en su estudio poético de los elementos y la materia, fundamenta la poética que adquiere el objeto al ser relacionado con un elemento natural. Al caracterizar al elástico con el elemento del agua, se valoró el poder individual que tiene la materia y su gran similitud con la imaginación de la intérprete. Se identificó a la materialidad como un elemento firme, uniforme, maleable e infinito que, en cierta medida, simbolizó los distintos estados de presencia de la ejecutante: sostenibilidad, fluidez, simplicidad, feminidad, pureza; es así que se desarrolló un lenguaje fluido entre los dos sujetos (elástico e intérprete).

En un proceso creativo realizado desde la correlación con un objeto, es necesario expandir las percepciones y procesos mentales y la mirada del investigador. En este proceso, en particular, el objeto inició siendo identificado con un constructo social definido; sin embargo, se pudo entender que, en la repetición de su uso, la transformación de este objeto es posible, así como también la mirada de la creadora. Esta transformación propició la desarticulación de su utilidad cotidiana, para convertirse en un elemento simbólico, sujeto de múltiples interpretaciones y significados. El objeto se liberó de lo que lo condicionaba, en su esencia y concepto, para desarrollar una relación cercana con el sujeto que en un inicio lo manipulaba.

Para la intérprete-creadora, fue importante entender la posición de poder que mantenía el objeto elástico frente a ella, el cual se podía comprender tan solo en el juego y la improvisación con dicho elemento por algún periodo de tiempo. En la cercanía de la relación, se desarrolló una coexistencia de ambas presencias como sujetos en igualdad de presencia, condiciones y capacidad discursiva, sin jerarquías ni roles dominantes. Fue entonces, en la comunión del movimiento, donde se concibió que tanto la intérprete como el objeto adquirirían el mismo nivel de relevancia, siendo estos dos cuerpos vivos que necesitaron el uno del otro para accionar.

La transformación de la percepción frente al elástico se desarrolló en su continua exploración, contribuyendo a la deconstrucción del objeto y potenciando sus cualidades, para configurarlo como un elemento escenográfico que - en su tridimensionalidad - produce la cohabitación del espectador con el espacio.

En la exploración con el elástico, asimismo se comprendió que este importa una materialidad flexible, que posibilita distintas operaciones y maniobras, como empujar y halar, provocando así impulsos en el cuerpo que acciona con él. En consecuencia, la mente y el cuerpo percibieron que aquellos impulsos permitían la fluidez del movimiento en su devenir, aplicando la dinámica de acción-reacción, para que, de forma natural, sucediera el movimiento subsecuente.

En la ejecución de cada movimiento, los principios del *Axis Syllabus* acontecieron, manteniendo su capacidad de recordar a la intérprete la cenestesia del cuerpo (como sensación general del estado la propia corporalidad). Es importante tener presente que esta herramienta técnica contiene información anatómica y biomecánica que activa el accionar humano, necesaria para construir una dramaturgia corporal que dialogue con las limitaciones y fortalezas personales de la ejecutante. Al practicar el *Axis Syllabus*, se descubrieron diversas posibilidades corporales que surgieron de la relación cuerpo y materia como: deslizar, resbalar, rodar, aterrizar, sostener, pivotar, contraer. En este contexto investigativo, se comprendió que, en la repetición de la praxis, fue factible la construcción de una corporalidad específica que se articuló con las acciones que configuraron la escena.

La sistematización de toda la información generada durante el proceso creativo fue la clave para comprender el material producido y ordenarlo acorde a la composición deseada, durante un corto y acelerado proceso de creación. El material escénico-coreográfico transitó por varias etapas: identificación, organización y jerarquización, las cuales permitieron analizar los ejercicios efectuados, para lograr una eficiencia en la producción de una composición dancístico-coreográfica.

Para la intérprete/creadora, esta investigación brindó métodos de creación y entrenamiento en la configuración de una metodología personal, desde donde se reconocieron las relaciones cercanas originadas entre la materia y el cuerpo procuradas desde el juego y la improvisación, además de haber sido un proceso íntimo, en el que operaron experiencias personales de la intérprete. Las herramientas del *Axis Syllabus*, los discursos de los referentes previamente mencionados a lo largo del presente documento, el diario de trabajo, los ejercicios explorados, las sugerencias de los tutores y la reflexión acerca de la investigación planteada, posibilitaron la comprensión del uso de las herramientas seleccionadas y su pertinencia en la creación de *Sin fecha de caducidad*.

Finalmente, a partir de este proceso investigativo, uno de los elementos que quedaron resonando en el imaginario procesual, técnico y creativo de la intérprete fue la tridimensionalidad del elemento escenográfico y las propuestas que en ella habitan. Desde esta perspectiva, se comprendió que el elástico es una materia que puede configurarse de múltiples maneras, para facultar la elaboración de tejidos escénicos (reales y simbólicos, metafóricos y tangibles) que involucren aún más al público en la puesta en escena y formando un espacio de convivio más cercano.

El relacionamiento entre sujeto y objeto también evidenció la capacidad poética de los mismos, tanto en el levantamiento de materiales, corporales, escénicos y discursivos, como en la simbolización y capacidad metafórica de estos, para la ampliación de las capas de información y de presentación/representación de la escena.

Referencias

- ADTRES. (2013). *El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía*. En S. Z. Brunet, R. Romero Pérez, & R. Bazaes Nieto. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Obtenido de El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía.
- Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos, manual dramático*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro. Obtenido de teatro1 (inteatro.gob.ar)
- Álvarez, C. (2020). *Confesiones de la praxis de la creación*. (U. N. Cuyo, Editor) Obtenido de Dramaturgia corporal Revista Digital: <https://dochub.com/alexisbermeob/YpDBonNVrbY4IlgWVMX93r7/confesiones-de-la-praxis-de-la-creaci%C3%B3n-dramaturgia-corporal-revista-digital-pdf?pg=7>
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. D.F, México: Fondo De Cultura Económica. Obtenido de <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf>
- Calonge, E. (2012). *Orientaciones en el desierto. Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral*. Bilbao: Artezblai.
- Castro, J. O. (enero - junio de 2022). *Dramaturgia del cuerpo: De la experimentación a la creación*. En ESTESIS 12. Obtenido de ESTESIS 12.; <https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/143/208#toc>
- CETA. (2007). Conceptos Básicos del ruido ambiental. *En Física del sonido*.
- Chalkho, R. J. (2014). *Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales*. Palermo: Universidad de Palermo.
- Fuentes, M. Á. (2020). *El desnudo artístico*. Obtenido de www.notivida.com.ar: http://www.notivida.com.ar/Articulos/Pornografia/El%20desnudo%20artistico.html
- Galand, R. (2017). *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Gershanik, P. (2017). *Estudio Gershanik*. Obtenido de <http://estudiogershanik.com/pedagogia/>
- Graciosi, M. (7 de marzo de 2016). *sonido escénico*. Obtenido de Diseño Sonoro vs Musicalización: <https://sonidoescenico.com/2016/03/07/disenosonoro/>
- Hernández, J. (1872). *El Gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de la Pampa. Obtenido de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucha-martin-fierro--1/HTML/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

- Iñiguez, E. P. (2020). *Sistematización del proceso creativo: La relación del cuerpo con el objeto para generar una secuencia de acciones del personaje "Una Mujer" en la obra El Sombrero*. Tesis. Lda. Esp. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca. Obtenido de <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/35434/1/Trabajo%20de%20Titulacion.pdf>
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944 - 1986* (1 ed.). Barcelona: ALBA.
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- NEXOTEATRO. (2020). *El concepto de espacio escénico, Adolphe Appia*. Obtenido de <https://www.nexoteatro.com/Adolphe%20Appia.htm>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España: Ediciones PAIDÓS. Obtenido de [diccionario-del-teatro.pdf \(wordpress.com\)](#)
- Pérez López, V., Berral Rejano, R., Abalos Aguilera, F., & Escobedo Torres, R. (19 de 06 de 2009). Grupo de Trabajo B01. Obtenido de *Corporalidad*: <https://portafolioscardenas.files.wordpress.com/2009/06/gtb01-corporalidad-trabajo-escrito.pdf>
- RAE. (2022). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/materia?m=form>
- Rivera, D. M. (marzo de 2009). *La expresión corporal en el área de Educación Física*. efdeportes.com (130). Obtenido de *La expresión corporal en el área de Educación Física*. <https://www.efdeportes.com/efd130/la-expresion-corporal-en-educacion-fisica.htm>
- Santacruz, O. M. (2015). *Arte, cuerpo y racionalismo* (Vol. 10). Granada, España: CALLE 14. Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/9568/10802>
- Simón, P. I. (2016). *Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia*. Madrid, España: ADE-Teatro. Obtenido de <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Diseno%20de%20sonido,%20espacio%20sonoro%20y%20sonoturgia.pdf>
- Tapia, A. C. (2018). *Propuesta escenográfica para la obra de teatro narrativo contemporánea de nominad a "Deja que me vaya*. Tesis. Dñdor. Esp. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.

Anexos

Anexo A: Enlace de la obra *Sin Fecha de Caducidad*

<https://youtu.be/P15sLEP8kLI>

Anexo B: Diario de Trabajo

https://www.canva.com/design/DAFaD3BTXqk/W5K2qOLupj089EiOMW22Ow/view?utm_content=DAFaD3BTXqk&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Anexo C: Registro de la obra *Sin Fecha de Caducidad*.



Anexo D: Corporalidad de la intérprete en *Sin Fecha de Caducidad*



Anexo E: Maqueta de tejido escénico



Anexo F: Escenografía de la obra *Sin fecha de Caducidad***Anexo G: Ficha Técnica:**

Título de la obra: *Sin fecha de Caducidad*

Créditos:

- **Intérprete - Creadora:** *Alexis Bermeo*
- **Puesta en escena y dirección:** *Alexis Bermeo.*
- **Escenografía:** *Carlos Cortez y Alexis Bermeo.*
- **Diseño Sonoro:** *Carlos Cortez y Alexis Bermeo*
- **Iluminación:** *Tatiana Muñoz y Alexis Bermeo.*
- **Vestuario:** *Alexis Bermeo.*
- **Tramoya:** *Paulo Rubio, Joyce Mendoza, Carlos Cortez.*
- **Acompañamiento al proceso creativo:** *Rene Zavala y María Sol Rosero.*

Sinopsis:

En la entrada y salida te detienen, una caja que te encierra con palabras morales y miradas éticas. No te arriesgues a huir, confía. Lo llaman creer en algo para no caer en la destrucción y te destruyen en el proceso. Sin duda en este encierro no hay mal que por bien no venga, de todos modos, al final regresas al inicio, amen.