

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

### **El Site-specific y la construcción de partituras corporales para la obra Astilla**


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

**Autor:**

Karla Guadalupe Cisneros Buitrón

**Director:**

María Sol Rosero Moscoso

ORCID:  0009-0001-2855-3083

**Cuenca, Ecuador**

2023-04-24

## Resumen

En esta presente tesis se analiza el proceso de creación de la obra Astilla, ejercicio artístico de Site-specific, llevado a cabo en la cátedra de laboratorio I de la carrera de Danza Teatro de la Universidad de Cuenca. Decidí investigar desde el espacio y para el espacio, eligiendo el Taller de Escultura Cisneros, taller en madera de mi papá como lugar de exploración y creación . Este lugar se torna un develador de información sensible, que, al articularla con premisas compositivas, permite guiar al bailarín para la creación de partituras corporales y obtener como resultado la obra Site-Specific Astilla.

*Palabras clave:* site-specific, cuerpo, partituras corporales

## Abstract

In this present thesis, the creation process of the work Astilla is analyzed, an artistic exercise of Site-specific, carried out in the chair of laboratory I of the Dance Theater career of the University of Cuenca. I decided to investigate from space and for space, choosing the Cisneros Sculpture Workshop, workshop in my father's wood as a place of exploration and creation. This place becomes a revealer of sensitive information, which, by articulating it with compositional premises, allows guiding the dancer to create body scores and obtain the Site-specific Astilla work as a result.

*Keywords:* site-specific, body, body scores

## Índice de contenido

Índice de figuras.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1.....	9
Conceptos base del trabajo.....	9
1.1 El Site-Specific.....	9
a) Aproximación Histórica.....	9
b) Site-specific en las Artes Escénicas.....	12
1.2 Distintas Nociones De Cuerpo.....	17
a) Antropología Del Cuerpo Según David Le Breton.....	17
b) El cuerpo a partir de los 5 Ritmos de Gabrielle Roth.....	19
1.3 Partituras Corporales.....	21
A) Acciones Físicas Según Jerzy Grotowski.....	21
b) Partituras según Eugenio Barba.....	23
c) Cartografía del Movimiento Rudolf von Laban.....	25
Capítulo 2.....	27
Proceso De Creación De La Obra Astilla.....	27
2.1. Proceso De Exploración E Investigación.....	27
a) El Site-Specific Como Punto De Partida Para La Creación De La Obra Astilla.....	27
b) Intérprete-creador en el terreno del laboratorio.....	29
c) Procedimiento de creación de premisas de movimiento para el intérprete-creador...31	
d) Disposición corporal del intérprete-creador en el Site-specific y Composición de partituras corporales para la obra Astilla.....	33
2.2 Montaje de la obra Astilla.....	36
a) Eje temático.....	36
b) Dirección.....	36
c) Escenografía.....	37
d) Vestuario.....	37
e) Iluminación.....	37
f) Sonido.....	37
Conclusiones.....	38
Referencias.....	41
Anexos.....	43

## Índice de figuras

Figura 1. Teatro da Vertigem - A Última Palavra É A Penúltima.....	16
Figura 2. Trisha Brown – Floor of the Forest. Fotografía de Trisha Brown Dance Company, 1970.....	17

## Introducción

El presente trabajo de investigación busca centrarse en la sistematización y el análisis de un proceso de laboratorio llevado a cabo en el Taller de Escultura Cisneros.<sup>1</sup> Este proceso, al ser realizado en el espacio y para el espacio, se enmarca dentro de la categoría Site-specific, interpretando las características del contexto, su materialidad simbólica y la imagen en pos de su re-simbolización. El proceso de indagación llevado a cabo en el taller, esboza un modelo de creación desarrollado en función de la inspiración en la propia experiencia que pertenece al contexto determinado del taller, es decir, se propone una forma de creación para Carlos Cortez<sup>2</sup> actor/bailarín en la cual se construyen partituras corporales a partir/con/en el espacio las cuales componen finalmente la obra nombrada Astilla<sup>3</sup>. Los talleres de escultura construyen parte de la cultura en el territorio de San Antonio de Ibarra<sup>4</sup>, y son la fuente de la motivación para desarrollar todo el proceso creativo y laboratorial dentro del Taller de Escultura Cisneros, taller de mi papá. En mi familia, mi abuelo y mi padre han dedicado su vida al oficio de la escultura en madera. Es por ello que tengo un vínculo especial con el espacio en el que laburan. Este es el espacio en el que crecí, y surge en mí la necesidad de honrar esta memoria. Me pregunto entonces, ¿Cómo puedo preservar e intervenir este espacio tan memorable sin la necesidad de romantizar lo autobiográfico o volverlo banal? ¿Cómo puedo traducir desde mi sensibilidad la particularidad del espacio en ejercicios artísticos contenedores de memorias? Me interesa, en conjunto con lo biográfico, lo social, y la experiencia particular, entender la memoria y la historia sensible del Taller de Escultura Cisneros. Cuando pienso en la memoria del espacio ésta aparece ubicada en mi cuerpo, sin necesidad de que los escultores estén presentes en el lugar. La investigación Site-specific es desarrollada en el taller de escultura de mi papá en donde busco explorar, habitar y traducir sensiblemente el lugar desde esta vivencia personal, desde los elementos que lo componen y a través de la gente que lo construimos. Al entrar al lugar, éste despierta memorias y vivencias íntimas que revelan una energía muy movilizadora, la cual pretendo investigar desde las artes escénicas para proponer una experiencia nueva desde la especificidad del lugar. Desde este lugar íntimo,

---

<sup>1</sup> *Taller de Esculturas Cisneros* está ubicado en calle Ramón Teanga y Ezequiel Rivadeneira esquina /San Antonio de Ibarra-Imbabura Ecuador. Tiene un legado familiar de más de 60 años, elaborando todo su trabajo netamente a mano como, en enlace: <https://esculturas-cisneros.negocio.site/>

<sup>2</sup> Carlos Cortes artista escénico Ibarreño, actor y bailarín, actualmente es estudiante de la carrera de Danza- Teatro de la Universidad de Cuenca.

<sup>3</sup> Obra creada por la artista escénica Karla Cisneros Buitrón, dentro del laboratorio *Site specific* en el *Taller de Escultura Cisneros*.

<sup>4</sup> San Antonio de Ibarra es una parroquia rural de la ciudad de Ibarra en Imbabura, Ecuador. Es reconocida por sus artesanías, esculturas, y por sus paisajes pues está asentada a las faldas del volcán Tayta Imbabura. Ecostravel, *San Antonio de Ibarra*, en enlace: <https://www.ecostravel.com/ecuador/ciudades-destinos/san-antonio-ibarra.php#titulo>

decido invitar a un actor/bailarín para generar un laboratorio de exploración y creación a través del cual se busca construir la obra de Site-specific Astilla, articulando la información sensible proveniente del espacio escogido y materializándola a través de cada uno de los elementos de la obra. En mi experiencia, dentro de la carrera de Danza Teatro de la Universidad de Cuenca, en la cátedra de Composición y Montaje II, trabajamos por primera vez la categoría de Site-specific. Ahí comprendí mi interés particular por los espacios y los cuerpos como contenedores de memorias. Reconocí que mi lugar de enunciación para indagar propuestas para acontecimientos escénicos está ligado a los espacios, sobre todo, encuentro en la investigación desde los lugares específicos, posibilidades para abordar el cuerpo en el movimiento y un diálogo con lo multidisciplinar. Entendí que los lugares se construyen desde el habitar de los cuerpos y que somos los seres humanos quienes podemos revelar las especificidades de un lugar en sus distintos componentes materiales e inmateriales, como recuerdos, texturas, olores y experiencias. Este trabajo de tesis parte del siguiente cuestionamiento: ¿Cómo se realiza el levantamiento de información sensible en el trabajo de Site-specific realizado en el Taller de Escultura Cisneros? ¿De qué manera esa información sensible deviene en partituras corporales que construyen la obra Astilla? Es menester indicar que el objetivo del estudio es analizar el traslado de la información levantada, a partir de un proceso de Site-specific, al cuerpo del actor/bailarín y revelar de qué manera se llega a la creación conjunta de partituras corporales. Esta tesis se desarrolla, entonces, a partir de la sistematización y el análisis del proceso de carácter exploratorio y descriptivo cualitativo, realizado para llegar a la construcción de la obra Astilla. “Documentar el proceso creativo –a través de bitácoras escritas o registros en diferentes formatos– es un ejercicio fundamental de la investigación: durante el proceso de creación o exploración se debe registrar o recopilar apuntes, gráficos, dibujos, métodos, reflexiones, entre otros. Estos registros van más allá del concepto del ‘diario’ del proceso, se trata de una descripción reflexiva que narra los sucesos que ocurren durante el desarrollo de la investigación” (Bolt, 2010, pág. 37). La bitácora será entonces un elemento central, ya que revelará los detalles del proceso investigativo y creativo de la obra Astilla en el Taller de Escultura Cisneros. Se busca articular las respuestas a las interrogantes centrales de este trabajo teórico a través del análisis del trabajo práctico y de la conceptualización del mismo. Dentro del proceso, se analiza los conceptos teóricos de Site-specific, Cuerpo y Partituras Corporales, se sistematiza el proceso de creación de la obra Astilla y se analiza, a partir de los registros del proceso, la construcción de partituras corporales, relacionándolos con los

conceptos antes mencionados. Vale decir que, el trabajo de sistematización del proceso de investigación se construye a partir del análisis de los diferentes planteamientos teóricos en cuanto al Site-specific, al cuerpo y a las partituras corporales, planteando un soporte teórico que permita pensar el trabajo dentro de una lógica que valide el carácter experimental de una investigación escénica, desde la particularidad de compartir interpretaciones propias que dialoguen con referentes y teorías específicas.

La presente tesis despliega dos capítulos: primero, la conceptualización, y, segundo, el proceso de creación del trabajo Site-specific. Se expone el proceso creativo desde su origen hasta su resultado, dando a conocer los conceptos empleados durante la creación, los principios usados para el trabajo con el intérprete-creador en la construcción de partituras corporales y las referencias tomadas de trabajos ya existentes. En el primer capítulo se hace hincapié en los conceptos base de mi exploración. El segundo trata de la experiencia en la práctica dentro del proceso creativo Site-specific a partir del entrenamiento y las premisas brindadas en el laboratorio propuesto, para la construcción de las partituras corporales que dan origen a la obra. Asimismo, este segundo momento se centra en el montaje de la obra Astilla y en la forma en que se usaron todas las herramientas y conceptos anteriores para llegar a dicha obra.



## Capítulo 1

### Conceptos base del trabajo

#### 1.1 El Site-Specific

##### a) Aproximación Histórica

El Site-specific es un eje fundamental dentro de la presente investigación, por lo que es pertinente entender su origen y su significado como término anglosajón en las Artes. Por esta razón, se analiza la influencia de este concepto que data de los años sesenta y proviene de las artes visuales. Con el paso del tiempo, se ha posicionado como una categoría para la investigación en diversas expresiones artísticas. ¿Por qué llamar Site-specific y no sitio específico? Si bien es cierto existen extranjerismos que pueden ser traducidos al idioma español, la R.A.E (Real Academia Española) recomienda cuándo habría que usar el extranjerismo y cuando no es recomendable hacerlo. En este caso, puntualmente, con Site Specific sí es recomendable usar el extranjerismo ya que: “Se trata de extranjerismos asentados en el uso internacional en su forma original, como ballet, blues, jazz o software”. (Yépez, 2019).

El Site-specific, surge en el contexto del arte occidental a finales de la década de 1960 e inicios de 1970, en el mundo anglosajón, como reacción al mercado artístico y a los ideales de autonomía y de universalidad del arte. Los artistas se enfocaron en establecer lo que consideraban una relación inseparable entre la obra y el lugar, asumiendo el espacio de emplazamiento como una realidad tangible que incide directamente en la propuesta artística. (Chilenos, 2022).

El adjetivo compuesto Site-specific, fue utilizado inicialmente por jóvenes escultores de mediados de la década de 1970, como Lloyd Hamrol<sup>5</sup> y Athena Tacha<sup>6</sup>, que ejecutaron encargos urbanos públicos destacando la interdependencia entre la obra de arte y el lugar en el que se encuentra. También fue promovido en gran medida por el artista californiano Robert Irwin<sup>7</sup>, que experimentó con el arte de la instalación en los años setenta. Sin embargo, el término Site-specific tratado como movimiento artístico fue descrito por primera vez por la

---

<sup>5</sup> Lloyd Hamrol es un artista nacido en los Estados Unidos en 1937. La mayoría de su obra está en la categoría Escultura. <https://es.artprice.com/artista/217299/lloyd-hamrol>

<sup>6</sup> Athena Tacha es una artista visual multimedia. Es mejor conocida por su trabajo en los campos de la escultura pública ambiental y el arte conceptual.

<sup>7</sup> Robert W. Irwin es un artista de instalaciones estadounidense que ha explorado la percepción y lo condicional en el arte, a menudo a través de intervenciones arquitectónicas específicas del sitio que alteran la experiencia física, sensorial y temporal del espacio.

crítica de arquitectura Catherine Howett<sup>8</sup> y posteriormente por la crítica de arte Lucy Lippard<sup>9</sup>. A su vez, el término Site-specific, gana fuerza durante los años sesenta, congregando a la generación de artistas como Robert Smithson<sup>10</sup>, Michael Heizer<sup>11</sup> o Trisha Brown<sup>12</sup>. Inmediatamente, los años ochenta, son precisamente el período que enmarca la vida del Tilted Arc de Richard Serra<sup>13</sup>, una obra de instalación en el espacio público ubicado en la plaza Manhattan de 1981 a 1989. Esta generó una amplia controversia que se ha convertido para la historiografía norteamericana en símbolo y ejemplo para entender los límites de una cierta forma de concebir el arte público que derivaba de la expansión de la escultura minimalista.

“En los EEUU a principios de los noventa, las alternativas para el arte público eran tres. Por un lado, arte-en-el-espacio-público, caracterizado por ser esculturas abstractas modernistas, normalmente de gran tamaño y escala, situadas en espacios públicos abiertos. Por otro, arte-como-espacio-público, básicamente mobiliario urbano diseñado por artistas, intervenciones paisajísticas, entre otras. En tercer lugar, simultáneo al declinar de los modelos anteriores surge una nueva interpretación, arte-en-el-interés-público, basado en propuestas de activismo artístico que, en ocasiones, colaboraban con comunidades locales, a veces también costeadas con fondos públicos. Esta última modalidad, rebautizada como new genre public art (nuevo género de arte público) o community-specific art. Junto a esta modalidad de trabajo con comunidades, en los ochenta se había ido generando un arte de contexto que trataba de pensar e incidir en la esfera pública a través de la acción directa. Ambas líneas contribuyen a reinterpretar el arte Site-specific al inicio de los noventa. Así, en EEUU el desmantelamiento del Tilted Arc en 1989 supone el fin de una forma de entender el arte público y sirve a la historiografía para caminar hacia una reinterpretación de la función social del arte y de su participación en la esfera pública, que los norteamericanos ejemplifican en las iniciativas de Group Material, Martha Rosler o Act Up.” (RevistaFakta Teoría del arte y crítica cultural,

---

<sup>8</sup> Catherine es profesora emérita en la Escuela de Diseño Ambiental de la Universidad de Georgia y fue una de las primeras en explorar el arte ambiental en el espectro de la práctica contemporánea, el arte público y los estudios ambientales. En enlace. <https://www.tclf.org/catherine-howett-honoris-causa>

<sup>9</sup> Lucy Lippard es una escritora internacionalmente conocida, crítica de arte, activista y comisaria de los Estados Unidos. Lippard es una de las primeras escritoras en reconocer la obra "desmaterializada" en el arte conceptual y una de las primeras historiadoras del arte feminista.

<sup>10</sup> Robert Smithson fue un artista contemporáneo relacionado con el movimiento llamado Land Art. Estudió pintura y dibujo.

<sup>11</sup> Michael Heizer es un artista terrestre estadounidense que se especializa en esculturas a gran escala y específicas del sitio. Trabajando en gran parte fuera de los límites de los espacios de arte tradicionales de galerías y museos, Heizer ha redefinido la escultura en términos de tamaño, masa, gesto y proceso.

<sup>12</sup> Trisha Brown fue una coreógrafa y bailarina estadounidense, directora artística de la Trisha Brown Company, una de las fundadoras del Judson Dance Theatre y del movimiento de baile posmoderno, teórica de la danza.

<sup>13</sup> Richard Serra es un escultor minimalista estadounidense conocido por trabajar con grandes piezas de acero corten. Considerado uno de los mejores escultores vivos, Serra ha recibido diversos premios internacionales.

2014).

Como se puede notar, el Site-specific es ahora una categoría que ha llegado a expandirse y acentuarse en toda la esfera del arte y que permite entender cómo se relaciona una obra con una locación determinada. A la vez, los artistas que trabajan en Site-specific tienen el reto de mostrar la posibilidad de trabajar artísticamente desde un lugar, para un lugar y con un lugar, ya que ubicarse en un sitio contiene diferentes realidades, materiales, olores, funciones, memorias, maneras de transitar y a su vez puede tratarse de sitios públicos o privados. Como resultado, podemos encontrar artistas que trabajan desde la historia de un lugar, a partir de la convivencia, otros desde los materiales tangibles que te brinda el lugar, otros desde la adaptación de una pieza artística pensada para un lugar específico. Además, estas indagaciones pueden estar atravesadas por diferentes artes como danza, performance, teatro, escultura, fotografía, instalación, muralismo, entre otras. Con lo expuesto anteriormente, entiendo que, los artistas que han planteado sus obras considerando un espacio determinado, han abierto las posibilidades del arte y su relación con dicho entorno. Si bien es cierto, desde los años sesenta hasta noventa, todo un cúmulo de obras y artistas han colaborado a que el Site-specific se posicione como una alternativa de investigación en artes. A la vez, yo comprendo que el Arte y sus funciones pueden estar sujetas a una reinterpretación, y esto se debe a cómo se filtra en el entorno físico y social. Por ejemplo, obras propuestas en los espacios públicos que han invitado a criticar y a cuestionar sobre el compromiso del arte en las esferas públicas. La historia nos plantea otra noción de Site-specific, es el concepto Site-specificity. El cual enfatiza en obras de calidad contextual donde moverlo de un lugar a otro no es posible. El concepto Site-specificity viene cargado con una determinada posición discursiva, que emana de la forma en que los anglosajones han elaborado, argumentado y cuestionado su experiencia del arte moderno y del modernismo, experiencia que pasa por ser universal, sin serlo. [...] En esta dialéctica contra lo modernista, ciertas prácticas que se producían en relación con el contexto, declinado como entorno físico, condiciones constitutivas de un medio dado, situación o tejido social, se clasificaron bajo una misma etiqueta. (Revistafakta.com, 2014).

Revisando las nociones del Site-specific a lo largo de la Historia, la búsqueda de implicación con la sociedad y sus diversas identidades, me permito aproximarme al accionar del Arte desde una realidad social, comunitaria. Al situarme en el territorio de San Antonio de Ibarra, me intereso en generar propuestas artísticas de sitio, abordando la Historia de una micro cultura que compone la sociedad local y, buscando integrar mi oficio de las Artes Escénicas en un territorio distinto al que se mueven las dinámicas artísticas convencionales. El Site-specific me permite pensar y proponer un arte en colaboración y en contexto. Ese es mi

interés.

La Cultura, decía un artista contemporáneo, no es de donde somos sino de dónde venimos. El acceso al estudio de un lugar nos da acceso directo a una experiencia directa del territorio. Jeff Kelley, establece la diferencia entre las nociones de lugar y emplazamiento que se popularizó a finales de los años 60 en relación a la Escultura Site-specific, marcando la diferencia entre emplazamiento: propiedades físicas del territorio, y lugar: recipientes de lo humano. (tacticaspUBLICAS, TacticasPublicas Arte Público Y Tacticas De Investigación En La Esfera Pública, 2019).

### **b) Site-specific en las Artes Escénicas**

Se podría considerar que la definición de Site-specific se alimenta de todas las definiciones y aportaciones que han ido surgiendo en torno a la evolución del término y de las propuestas artísticas presentes a lo largo de su desarrollo histórico. Por ello, he seleccionado algunos aportes de distintos autores que considero interesantes y los he confrontado entre sí para tratar de entender las propuestas Site-specific manifestadas dentro de un terreno de las artes escénicas.

“El término Site-specific se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular. Si la pieza se mueve del sitio específico donde ha sido montada, pierde parte sustancial, si no todo su significado”. (tacticaspUBLICAS, TacticasPublicas Arte Público Y Tacticas De Investigación En La Esfera Pública, 2019). Investigar desde un lugar y para un lugar define la identidad misma de la creación. Es un trabajo del cual se desprende una interrelación única con el espacio por lo que la pieza u obra no puede ser movida de su lugar sustancial. La obra existe en un lugar determinado: el artista toma en cuenta el contexto mientras planifica y crea la obra. “El Site-specific es producido tanto por artistas comerciales como de forma independiente, y puede incluir algunas instancias de trabajo tales como esculturas, grafitis de estarcido, equilibrio de rocas y otras formas de arte. Las instalaciones pueden ser en áreas urbanas, entornos naturales remotos o bajo el agua”. (Hisour.com, s.f.). Al presentar una creación Site-specific ante un público, el mismo debe trasladarse a espacios y lugares a los que no está acostumbrado a movilizarse para presenciar obras o acontecimientos estéticos.

En el caso del Arte Escénico, existen propuestas de Site-specific que se han presentado en instalaciones tales como espacios públicos, casas, residencias privadas, museos, parques, etc. Mismas que pueden tratarse de una creación a partir de una adaptación de dramaturgia textual o de investigaciones a partir del cuerpo, del espacio, de los movimientos. Es así que, dentro de la Danza, se habla de una categoría denominada Site-specific dance performance,

la que se define como una actuación que ha sido diseñada para existir en un lugar determinado fuera del escenario teatral. El Site-specific dance performance surgió de experimentos de coreógrafos posmodernos de las décadas de 1960 y 1970. Esta forma de danza fue la primera explorada por posmodernistas como Trisha Brown y Pina Bausch<sup>14</sup> Esta forma de danza rechaza los confines de un escenario de concierto, va desde aceras hasta aeropuertos, de puentes hasta edificios, entre otras. Los creadores o investigadores escénicos en esta instancia de la creación en Site-specific, remodelan las nociones convencionales de mirar actuaciones, danzas o performance, presentando propuestas al público intervenidas en espacios de circulación diaria, como por ejemplo: pasos peatonales, o a su vez espacios para usos específicos o históricos como una iglesia fuera de uso. A fines de los años 60 el director de teatro y teórico Richard Schechner da origen al llamado environmental theater, una práctica teatral no frontal que disuelve los límites entre espacio escénico y espectador. En atención a esta práctica Schechner afirma: teatralmente, el ambiente puede concebirse de dos maneras distintas. En primer lugar, lo que uno puede hacer con y en un espacio. En segundo lugar, es la aceptación de un espacio dado. En el primer caso se crea un ambiente mediante la transformación de un espacio; en el segundo caso, se trata con un ambiente ya existente, iniciando un diálogo escénico con un espacio. En el ambiente creado es la propia representación la que, en cierto sentido, establece la colocación y el comportamiento de los espectadores; mientras que en el ambiente tratado la situación más fluida permite algunas veces controlar la representación y a los espectadores. (Schechner, 2011).

Es evidente que el término, que emerge de las artes visuales de la década de 1960, ha llegado hoy en día a sugerir el rendimiento que ocurre más allá de la construcción del teatro y la danza para poner en primer plano un sitio elegido como instrumento en el desarrollo de la forma o el tema a investigar. El hecho teatral puede desarrollarse tanto en un espacio totalmente transformado como en un espacio "dejado como se encuentra". El ambiente puede concebirse de dos maneras distintas: o como posibilidad de actuar dentro y sobre un determinado espacio, o como posibilidad de aceptar un determinado espacio [tal cual es]. En el primer caso se crea un ambiente nuevo modificando un espacio; en el segundo, se trata con un ambiente ya existente, iniciando un diálogo escénico con un espacio. En el ambiente creado es la propia representación la que en cierto sentido establece la colocación y el comportamiento de los

---

<sup>14</sup> Pina Bausch nacida en Alemania, (1940-2009) fue una bailarina, coreógrafa, profesora de música y maestra de ballet; conocida mayormente por ser pionera de la danza contemporánea y la danza teatro.

espectadores; mientras que en el ambiental trata la situación más fluida permite algunas veces controlar la representación y a los espectadores. (Moncada, 2012) Por otro lado, tenemos el trabajo de Mike Pearson<sup>15</sup> y Michael Shanks<sup>16</sup> con su escrito Theatre / Archaeology, y, a su vez su trabajo con el Brith Gof, Compañía líder en interpretación experimental, que desarrolla formas innovadoras de trabajar en diferentes medios. La Compañía era parte de una tradición europea distinta en las Artes Escénicas Contemporáneas: visuales, físicas, amplificadas, poéticas y altamente diseñadas. En lugar de centrarse en el guión dramático, su trabajo fue parte de una ecología de ideas, estéticas y prácticas que destaca la ubicación de la actuación, el cuerpo físico del actor y las relaciones con la audiencia y el electorado. Así, las obras de Brith Gof abordaron cuestiones como la naturaleza del lugar y su relación con la identidad, y la presencia del pasado en las estrategias de resistencia cultural y construcción comunitaria. La empresa trabajó en todas las escalas. Brith Gof fue cofundado en 1981 por Mike Pearson y Lis Hughes Jones<sup>17</sup>. Desde un principio su teatro se centró en la representación física más que en el texto dramático, y rara vez funcionó en el teatro convencional con escenario, arco de proscenio y auditorio. En 1988, cuando Clifford McLucas<sup>18</sup> se unió a la empresa, se produjo un cambio hacia un trabajo específico del sitio. Trajo un interés complementario en la arquitectura de la escenografía. Otro referente es el colectivo inglés Wrights & Sights, quien propone una de las definiciones más interesantes sobre Site-specific performance. Según este grupo, el Site – specific performance es un espectáculo (performance) creado específicamente desde y para un lugar o espacio. Siguiendo la definición de Wrights & Sights, entendemos pues que el Site-specific performance alude a un espectáculo que surge de un determinado espacio o que se crea para un determinado espacio, es decir una suerte de estado simbiótico entre la pieza artística y el lugar que la alberga, donde la una se alimenta del otro y viceversa, hasta fundirse en una creación inseparable.

A continuación, se expondrán dos obras referentes de creaciones *Site-specific* que pueden ayudarnos a ejemplificar lo antes expuesto.

---

<sup>15</sup> Mike Pearson ha sido un actor y creador de teatro profesional durante casi cincuenta años, trabajando en el Reino Unido e internacionalmente, principalmente en los campos del teatro físico y la representación diseñada y específica del sitio, sobre todo con Cardiff Laboratory Theatre y Brith Gof. <https://www.mountview.org.uk/about/people/guest-artists/mike-pearson-salon-guest-artist/>

<sup>16</sup> Michael Shanks, arqueólogo, Coautor de Theatre/Archaeology (2000). Actualmente imparte varios cursos en la Universidad de Stanford que se centran en la intersección del pensamiento arqueológico y los métodos de pensamiento de diseño moderno. [https://hmong.es/wiki/Michael\\_Shanks\\_\(archaeologist\)](https://hmong.es/wiki/Michael_Shanks_(archaeologist))

<sup>17</sup> Lis Hughes Jones en 1981, cofundó Brith Gof en Aberystwyth

<sup>18</sup> Clifford McLucas Fue un especialista en la producción específica del sitio formando algunas de las respuestas más desafiantes en el teatro en vivo de su tiempo y dando forma a las bases teóricas para esas manifestaciones que continúan desarrollándose en la actualidad. [https://cliffordmclucas-info.translate.google/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=es&\\_x\\_tr\\_hl=es&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://cliffordmclucas-info.translate.google/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc)

Como primer ejemplo está el Teatro da Vertigem. La Compañía de Teatro da Vertigem fue creada en 1992 en São Paulo y su director artístico Antonio Araujo<sup>19</sup>. En el año 1992 la Compañía de Teatro da Vertigem presentó, en una emblemática iglesia de São Paulo, su primera pieza Site-specific titulada O Paraíso Perdido. A partir de esta obra la compañía estableció un modelo de trabajo donde la dramaturgia y lo escénico se nutre de las cualidades formales y simbólicas de los lugares que ocupa. En atención a esta premisa nos planteamos las siguientes preguntas: ¿qué tipo de relación teórico-formal establece la Compañía Teatro da Vertigem con la noción Site-specific? ¿qué puntos de encuentro se pueden evidenciar entre las artes visuales y escénicas a partir de las particularidades específicas de un lugar? Para dar respuesta a estas preguntas, establecimos una metodología de trabajo centrada en el análisis crítico de documentos, registros audiovisuales e imágenes, acciones que nos permitieron situar el problema con el fin de comprender el discurso teórico de esta compañía. (Bruna, 2021).

Desde el inicio de su recorrido, el Teatro da Vertigem encontró algunos elementos característicos en la ciudad como espacios no convencionales que fueron utilizados, la creación de espectáculos basados en el desarrollo personal de sus integrantes, el fuerte carácter investigador de que prima en la búsqueda de un teatro construido de forma colectiva y democrática entre los actores, el dramaturgo y el director, conocido como proceso colaborativo y la investigación sobre los procesos de interferencia en la percepción del espectador. Tales características impulsan el trabajo del grupo y mantienen su repertorio siempre activo.

Actualmente el Teatro da Vertigem sigue con sus estudios teóricos y discusiones sobre su próxima investigación. El primer paso del Teatro da Vertigem tuvo lugar en 1991 con experimentaciones basadas en la Mecánica Clásica y aplicadas al movimiento expresivo del actor. Tal investigación generó un repertorio de entrenamiento que fue concretado estética y artísticamente con la obra O Paraíso Perdido. Obra: A Última Palavra é a Penúltima (La última palabra es la penúltima) Primer espectáculo de la compañía, que se estrenó un año después del inicio de las investigaciones en la Iglesia Santa Ifigenia en São Paulo y permaneció en cartel durante ocho meses consecutivos participando, aún, en festivales nacionales.

---

<sup>19</sup> Antonio Araujo, director artístico del Teatro da Vertigem y profesor del Departamento de Artes Escénicas y del Programa de Posgrado (PPGAC) de la Facultad de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP). <https://www.teatrodavertigem.com.br/sobre>



Figura 1. Teatro da Vertigem - A Última Palavra É A Penúltima.

La intervención cuenta con la participación del público, de dos modos distintos: espontáneamente, como peatones, reutilizando el espacio como pasillo entre el Viaduto del Chá y la Plaza Ramos de Azevedo; y como espectador que participa de un juego escénico dentro de vitrinas, desde donde miran los que caminan por el acceso subterráneo, pero casi nunca son vistos, aislados por un vidrio opaco, que refleja, como un espejo, el propio pasillo. Por su vez, los actores realizan un trayecto que mezcla intervenciones dentro del acceso subterráneo con otras por las calles alrededor de ese espacio. Por veces, realizan acciones extremadamente cotidianas y en otros momentos, acciones que generan extrañamientos en el entorno urbano donde están. (Araújo, 2014).

Como segundo ejemplo está Trisha Brown, una coreógrafa estadounidense. Se convirtió en una coreógrafa de renombre en el 1970. Los primeros trabajos de Brown: *Floor of the Forest* y *Roof Piece* son dos ejemplos de *Site-specific* danza. El trabajo de Brown tuvo lugar en tejados, paredes verticales y balsas flotantes en una variedad de espacios públicos.

Obra: *Floor of the Forest*.





Figura 2. Trisha Brown – Floor of the Forest. Fotografía de Trisha Brown Dance Company, 1970.

Esta obra fue presentada por primera vez en 1970 en la ciudad de Nueva York, 'Floor of the Forest' consiste en un marco de acero que sostiene una telaraña de cuerdas que han sido ensartadas con ropa. Este plano horizontal se convierte en un plataforma para que dos bailarines negocien. Subiendo al aparato, los bailarines se abren camino a través de la estructura poniéndose y quitándose la ropa, deteniéndose ocasionalmente para permitir gravedad para tirar de sus cuerpos hacia el suelo mientras la ropa actúa como un capullo o hamaca.

## 1.2 Distintas Nociones De Cuerpo

### a) Antropología Del Cuerpo Según David Le Breton

“Los seres humanos habitan corporalmente el espacio y tiempo de la vida” (Breton, 1990). El cuerpo es el centro de nuestra acción individual y colectiva, es el lugar en donde nos paramos a ver el mundo y actuar en él. El cuerpo se constituye como lo más visible y lo más invisible. El cuerpo es objetivo y subjetivo. Cada cultura lo va a forjar de manera diferente. El cuerpo es la representación que se construye de él, dependiente a un sistema social, he ahí su carácter oscilante e incierto. Situándonos específicamente en el contexto de la bodega del Taller de Escultura Cisneros, el cuerpo de mi papá, quien habita este espacio a diario, se reduce a la suma de necesidades arbitrariamente definidas en torno al oficio de la escultura en madera. Se convierte en un cuerpo moldeado por un oficio específico, una tradición que construye una identidad del

cuerpo; un cuerpo enriquecido y entorpecido, a la vez, por el transcurso del tiempo; otorgando importancia a la memoria de un sujeto y del lugar específico que habita. Los seres y lugares son un espacio de funcionalidad y vitalidad contenedores de historia e identidad cultural. “Las sociedades modernas occidentales, a partir del individualismo han construido el concepto cuerpo para denominar la frontera del sujeto con el otro y establecer un punto de gravedad para sí mismo, razón por la cual el cuerpo es el escenario predilecto para generar y mantener formas particulares de pensarse, sentirse y actuar; bajo este panorama, se aborda el cuerpo moderno occidental legatario de los siglos XVI y XVIII en el que nace el hombre de la modernidad: un hombre separado de sí mismo” (Breton, 1990, pág. 57). Le Breton alude a que pertenecemos a una sociedad occidental la cual está basada en un “borramiento del cuerpo”, es decir que estamos basados en un distanciamiento corporal, en no mostrar el cuerpo total o parcialmente, salvo situaciones específicas. Es mal visto o se juzga moralmente tocar a otro de manera espontánea. Por lo que le censuramos al cuerpo de las expresiones de afecto desde el tacto u otros sentidos que no sea el verbal. No está normalizado hablar de cómo nos sentimos corporalmente. Ya que se percibe al cuerpo separado de la mente. “En la familiaridad del sujeto con la simbolización de los propios compromisos corporales durante la vida cotidiana, el cuerpo se borra, desaparece del campo de la conciencia, diluido en el cuasi- automatismo de los rituales diarios” (Breton, 1990). El cuerpo se presenta algunas veces ausente y otra por lo contrario como un cuerpo presente. El cuerpo ausente se refiere al borramiento de un cuerpo en la modernidad o de ciertas funciones corporales. La sociedad reflexiona sobre su cuerpo cuando algo cambia en la cotidianidad, es decir, cuando nos enfermamos y nos encontramos limitados a funcionar en la cotidianidad individual. El cuerpo está presente en todas las actividades humanas, sin embargo no hay una conciencia forjada sobre el mismo. Por ejemplo, actualmente, yo observo en mi papá la dificultad para cargar la madera o el malestar en su cintura, siendo ahí cuando su cuerpo se vuelve presente y toma conciencia de él, porque es vivenciar un momento de crisis, de exceso, de cansancio, de imposibilidad física, es decir se hace presente su sentimiento de frustración, en el momento de llevar a cabo tal o cual acto del oficio o incluso el placer de su trabajo. “El cuerpo es el presente-ausente, solo existe para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se rompe “ el silencio de los órganos” (Breton, 1990). Cuando estoy en el taller, me resulta fascinante mirar el cuerpo de mi papá al trabajar, al cargar las trozas de madera, al vivir haciendo todo el proceso de la escultura. Muchas veces en el taller se instala el silencio y prevalece el lenguaje corporal, sutil, y discreto. La labor también tiene un riesgo, como lo mencioné arriba, las posturas repetitivas y el esfuerzo que

requiere pueden llegar a lastimar y enfermar al cuerpo. El cuerpo es el soporte material, el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios entre los sujetos, el lugar en donde habita el flujo de lo cotidiano con sus costumbres y acciones, y, es en este flujo, en dónde se va construyendo la memoria, una cultura de identidad. “Cuando está íntimamente relacionada con el hogar, es allí donde reina la funcionalidad de la casa o del espacio, se reduce la experiencia sensorial y física” (Breton, 1990, pág. 108). Situarnos sobre el cuerpo, es situarnos en un territorio enigmático. El cuerpo aparece en el acto social como cuerpo de lo simbólico. “El cuerpo no es una realidad que funcione por sí misma sino una construcción que emerge en las sociedades donde se requiere como un hecho constituyente” (Breton, 1990), en particular las sociedades que han hecho de la individualidad la marca principal de la identidad. “Entretanto, se considera el concepto cuerpo desde el imaginario social occidental, desde sus usos y estructuras tanto biológicas como sociales, entendido desde su realidad subjetiva, orgánica y social, en el que se presume una condición corpórea singular de cada cultura” (Breton, 1990). Considerar lo que plantea Le Breton es pertinente para dialogar con los diferentes cuerpos que habitan el espacio que escogí para la investigación. Entender, a su vez, que el cuerpo del actor - bailarín, que no se identifica con la historia específica del lugar, viene de otra cultura. Es un cuerpo que tiene su propia historia, experiencia e identidad, y, que, para convivir en este encuentro de creación es importante entender las diferencias y crear un lugar común de convivencia.

## **b) El cuerpo a partir de los 5 Ritmos de Gabrielle Roth**

Uno de los referentes para realizar este trabajo es Gabrielle Roth<sup>20</sup> y su planteamiento de los 5 Ritmos. Utilizo esta herramienta cuando me encuentro en el terreno del laboratorio con el intérprete-creador, para desarrollar el entrenamiento y generar el proceso de creación de partituras corporales. A su vez, nos ha permitido tener una lectura amplia sobre el espacio y sobre los sujetos que lo habitan. Gabrielle Roth descubrió patrones básicos de movimiento que están presentes en todo proceso creativo y vital: Fluido, Staccato, Caos, Lírico y Quietud. Los 5 Ritmos sirven para explorar a través del movimiento y, mediante estos, localizar nuestro propio ritmo y descubrir nuestra propia danza. Otro aporte de esta práctica es que cada ritmo permite conectar con una energía diferente, estas son las que permiten descubrir un lenguaje en el cuerpo para la expresión de la esencia del ser. Los 5 Ritmos son una práctica dinámica de movimiento. Es una práctica de estar en el cuerpo,

---

<sup>20</sup> Gabrielle Roth fue una bailarina y música en los géneros de world music y danza trance, con un interés especial en el chamanismo. Ella creó el enfoque 5Rhythms de movimiento en la década de 1970; [https://es.wikipedia.org/wiki/Gabrielle\\_Roth](https://es.wikipedia.org/wiki/Gabrielle_Roth)

enciende la creatividad, conexión y comunidad. “Al tiempo que exploramos la gama completa de los movimientos naturales del cuerpo, nos volvemos a conectar con nuestra energía animal innata y comenzamos a estar presentes en nuestros cuerpos” (Roth, Mapas para el extasis, 2010).

Al moverse no existe una forma correcta de hacerlo, sólo existe la propia, con relación al planteamiento de Gabrielle Roth sobre los 5 Ritmos, es entender que cada individuo, lugar o cosa, posee su propio ritmo y que comprendiendo esas diferencias es cuando nos encontramos viviendo una vida respetuosa en común. “Necesitamos captar los ritmos de las personas, lugares, épocas del año, semanas y días, y aprender a bailar con ellos” (Roth, Mapas para el extasis: Enseñanzas de una chaman urbana, 2010). El ritmo esencial que poseemos las personas son nuestra huella, somos cómo nos movemos en la vida, con nuestra propia naturaleza y vigor. La danza es la forma más inmediata de expresar los ritmos esenciales del cuerpo; es espontánea, universal. Como menciona Roth en su libro Mapas para el éxtasis “el ritmo fluido y circular semejante al taichi o a avanzar a través de la miel, lento, melifluo, elegante; los movimientos bruscos, definidos, sincopados y semejantes al karate, correspondientes al staccato; el estallido salvaje, tribal, descontrolado y carnalesco del caos; la danza liviana, diáfana y etérea de la fase lírica; y la dialéctica entre movilidad e inmovilidad, similar a la del mimo, que constituye la quietud dinámica” Toda persona puede practicar los ritmos. Ya que está en nosotros, es decir somos seres en donde nos fluye la sangre, tenemos un corazón que palpita, tenemos una mente con una vasta cantidad de pensamientos, etc. Los ritmos están en nosotros manifestados desde las características fisiológicas, anatómicas, físicas que forman parte de nuestra naturaleza esencial; es cuestión de evocarlos para que encuentren su expresión en nuestro propio ser singular.

Los ritmos son como un mapa hacia el interior y el exterior, hacia el frente y de regreso, en el nivel físico, emocional o intelectual. Son señalamientos en el camino de retorno a nuestro ser auténtico, un ser vulnerable, salvaje, apasionado e instintivo. Los 5 Ritmos nos llevan de regreso a la sabiduría de nuestros cuerpos y nuestro poder para sanar, a través del movimiento. Nos llevan de regreso a nuestro ser más profundo y natural, disolviendo las máscaras y las corazas que hemos construido a lo largo de nuestra historia personal. Están ancladas en nuestro cuerpo, para que la energía vital vuelva a fluir libremente. Nos permiten encarnar la vivencia de quienes estamos siendo, en el aquí y ahora y fortalecer nuestra conexión con nosotros mismos, con los otros y con todo lo que nos rodea. Al entrar en la ola de los 5 Ritmos, a través de una danza que prioriza el movimiento espontáneo y la expresión auténtica del ser, aprendemos a expresar creativamente nuestras emociones y nos

sumergimos en un viaje que tiene como destino final el autoconocimiento, el afinar nuestros instintos e intuiciones y el despertar la conciencia para la transformación hacia el ser que anhelamos ser. (Duhalde, 2019).

La presencia de Gabrielle Roth con la propuesta de los 5 Ritmos nos hace aterrizar y recordar que tenemos un territorio único, particular y sublime que es el cuerpo. Es fácil abandonarlo ya que el sistema nos divide, nos entrena para censurarnos y tal vez ocupar únicamente el sentido visual y verbal, generando seres humanos limitados. Identificarse masivamente con un solo camino, sin ver más allá de él, no es libertad de espíritu sino encierro. La danza existe para activar el cambio y el cambio es movimiento, no solo del cuerpo sino de las ideas, pensamientos, emociones, proporcionándonos una visión más amplia de la vida para vivir un proceso de autodesarrollo y conocimiento independiente en colectivo.

### 1.3 Partituras Corporales

#### A) Acciones Físicas Según Jerzy Grotowski

El ser humano, su comportamiento, sus acciones en el entorno y hacia otras personas a generado interés en sí mismo, a comprenderse mejor y analizar de donde provienen los comportamientos. Es así como, en las diferentes ramas del conocimiento humano, tenemos en las Artes escénicas investigadores que abordan teorías que sirven para hablar del cuerpo. Jerzy Grotowski quien es de incalculable valor dentro del teatro, no solo por los aportes prácticos como el training para el actor, sino también por el sustento conceptual acerca del modelo de actor que construyó a lo largo de su carrera. Grotowski se interesa en comprender qué hay en las acciones físicas humanas y a la vez, adentrarse en que la acción orgánica viene del cuerpo y no de la mente, no es premeditada sino vivida íntegramente y está profundamente vinculada a las fuerzas la naturaleza<sup>21</sup> y a los impulsos vivos<sup>22</sup>. La aproximación de Grotowski se basa en las reacciones auténticas y orgánicas del cuerpo, acciones que tienen su origen dentro de éste (lo que no se ve superficialmente). Todo el proceso de acción empieza dentro de la persona. Su proyección exterior (lo que se ve) es sólo el final de este proceso. El cuerpo es memoria; es toda nuestra vivencia y, al mismo tiempo, va más allá de nuestra vida o memoria personal. Toda la existencia humana está inscrita en nuestro cuerpo, por lo tanto, habría que redescubrir aquello que ya somos pero que no recordamos. En el acercamiento orgánico se tratará, pues,

---

<sup>21</sup> Fuerzas de la naturaleza: Todos los cuerpos materiales interactúan entre sí en el sentido de que unos ejercen fuerzas sobre los otros. Se conoce cuatro fuerzas fundamentales de la naturaleza que son gravitación, electromagnetismo, interacciones fuertes, interacciones débiles. En enlace: [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/129/htm/sec\\_6.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/129/htm/sec_6.htm)

<sup>22</sup> Grotowski analizó la cuestión de la siguiente manera, los impulsos preceden a las acciones físicas siempre, *In-pulso*: empujar desde dentro, los impulsos son como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo. Eso quiere decir que las acciones físicas no aparecen todavía pero ya están en el cuerpo, porque están *in-pulso*. (Sierra, 2015)

de liberar el «cuerpo-memoria», es decir, dejar hablar el cuerpo, que de esta manera nos guiará en el descubrimiento de una corporalidad desconocida, quizás olvidada, una memoria ancestral que nos vincula al origen, a la esencia. Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin el partner, no en el sentido de un compañero de escena sino en el sentido de otra existencia humana. O, simplemente, otra existencia, porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol. (Caixach, 2007) Antes de una pequeña acción física, hay el impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal. Por ejemplo, en una sesión dentro de la investigación práctica del Laboratorio Site-specific me intereso en entablar una relación con el escultor Saúl Cisneros<sup>23</sup> para conocer a través de él su mundo íntimo, sus emociones, memorias, su motivación, es decir, su corriente de impulsos vitales, que me permiten entender sus acciones dentro de su oficio en la escultura en madera y lo que a él le moviliza de manera particular; Acogiéndome a los planteamientos de Grotowski en cuanto a la búsqueda de las acciones físicas dentro de una corriente básica de la vida, hago un análisis del escultor trabajando porque observo posturas corporales concretas. Éstas son informaciones que me interesan por la importancia de reconocer la acción orgánica que viene dentro de su cuerpo, es decir, dejar hablar el cuerpo, guiándonos en el descubrimiento de su corporalidad que nos vincula a su esencia. Esto para entender las acciones ejecutadas por su cuerpo, como lo que implica en él tomar una troza de madera y vivir el proceso de trabajarla, para llegar a un resultado/producto de su oficio. La develación de esta información, a la cual yo denomino dentro de mi investigación **información sensible**. Sirvió de **impulso** al interprete-creador para explorar en su cuerpo y crear partituras corporales. Sin caer en el terreno de la imitación, o reconstrucción de las acciones del escultor dentro su oficio, más bien, considerando ese mundo de impulsos orgánicos del escultor que son operaciones que forman parte del oficio, las cuales están ya encarnadas en el cuerpo del escultor, por lo que me atrevo a afirmar que se trata de un cuerpo entrenado por la experiencia del día a día. En consecuencia, exploramos un trabajo corporal en el actor - bailarín que no pretende estereotipar el cuerpo del escultor. Más bien, pretendiendo crear en el actor - bailarín una nueva experiencia estética mediante la organicidad<sup>24</sup> de acciones y momentos precisos que surgen de la corriente de impulsos que

---

<sup>23</sup> Saúl Cisneros. escultor, artista, propietario del Taller Escultura Cisneros.

<sup>24</sup> Organicidad significa la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de dentro de uno y tiene como fin la realización de una acción precisa. Grotowski en su conferencia en Lieja en 1986: En/tensión: intención.

brinda el Taller de Escultura Cisneros. Con el entusiasmo de revelar la experiencia emocional de lo que implica estar en el lugar escogido, que tiene una carga de memoria corporal, emocional, simbólica, histórica; Aspectos que resignifican y articulan todo el proceso de creación de la obra Astilla.

### **b) Partituras según Eugenio Barba**

En cuanto a los referentes, reviso los principios planteados por Eugenio Barba en relación a las partituras y presencia del actor en la representación, porque son una influencia en la cimentación del laboratorio para la creación y construcción de la obra Astilla. Para entender el concepto de partitura de acciones que propone Barba se debe entender que toda acción tiene un inicio y un final, y que la partitura contiene un grupo de varios ejercicios que tienen cada uno su inicio y culminación. Estos deben ser claros al igual que las transiciones que van de un punto a otro. A esto Barba lo plantea como sats<sup>25</sup>, es decir, saltos de energía orgánicos. Cuando una partitura es utilizada por un actor éste experimenta un cambio en su forma de abordar, ejecutar y razonar cada acción, porque la fluidez de la repetición de los ejercicios permite que el actor se vea inmerso en su emotividad y no divague en el imaginario. Se trata de una estructura de partitura organizada. Por lo tanto, la partitura ayuda a forjar la dinámica y la naturaleza de la acción con sus variantes. “De esta forma el actor se vuelve preciso en su trabajo y puede abandonarse a sus impulsos internos. De esta precisión dependerá la calidad de presencia en la escena”. (Barba, 1992;192). La partitura es estructura fija y firme que permite al actor que se abandone a su mundo interno, y como consecuencia, su vida interna se modifica a diario porque tiene la libertad de hacerlo ya que su cuerpo lo sostiene y no le permite perderse. El actor no sale de una función como entró, no será la misma persona y el espectador tampoco. En la investigación práctica dentro del laboratorio Site – specific es importante la presencia del actor - bailarín que está construyendo sus propias secuencias de movimientos a través de principios de movimiento como: la sensación de tensión y relajación, del sentido del equilibrio, distinguiendo la estabilidad de la vertical, entre otras. Secuencias que terminaran asentándose en partituras corporales, mismas que generan la naturaleza dinámica de la experiencia, la cual es de importante valor en la composición. El actor – bailarín debe tener en cuenta de la imagen cinestésica de su propio cuerpo: es decir, las sensaciones que se desprenden de los movimientos de los órganos de su propio cuerpo. El equilibrio dinámico del actor, basado en las tensiones del cuerpo, es un equilibrio

---

25 Sats: (palabra escandinava) es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento y a su vez es la oposición del sentido en el cual se desarrolla la acción. En una estructura de movimiento grande es también el punto de arribo de cada ejercicio o movimiento [http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba\\_8600.html](http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba_8600.html)

en acción: eso genera en el espectador la sensación del movimiento vivo aun cuando hay inmovilidad. Se desprende una presencia consciente del actor – bailarín. La naturaleza dinámica de las experiencias kinestésicas es la clave de la sorprendente correspondencia entre lo que el bailarín crea sobre la base de su sentido muscular y las imágenes de su cuerpo vistas por el público. La cualidad dinámica es el elemento común que unifica los dos distintos medios expresivos; cuando el bailarín levanta el brazo, experimenta en primer lugar la tensión del levantamiento: una sensación parecida es, comunicada visualmente al espectador a través de la imagen de los movimientos del bailarín. Por último, es indispensable en la ejecución del bailarín y del actor que la dinámica visual sea muy distinta a la simple locomoción. He observado anteriormente que el movimiento parece muerto cuando sólo da una impresión de desplazamiento. (Barba, 1990, pág. 116).

En la física clásica una fuerza con dirección específica causa un movimiento, por ello la concepción del movimiento se la puede ver presente en una persona cuando se mueve, en el caso de la ejecución artística, toda la actividad de movimientos se transmite de manera visual al espectador, porque el actor transita y dirige su propia energía en movimiento y el propósito de este, toda esta dinámica origina la expresión y el significado de lo que las expresiones artísticas transmiten. En este caso la vía de transmisión visual es el cuerpo con sus múltiples posibilidades de movimientos, ritmo, dilatación, fragmentación. La energía que nace del cuerpo del actor - bailarín se proyecta hacia el espectador y al universo. El actor - bailarín reconoce por su presencia la evolución de la obra, duración, ritmo y tiempo de cada acción en el desarrollo de Astilla. La energía en el tiempo se manifiesta a través de una inmovilidad recorrida y cargada por la máxima tensión: es una calidad especial de energía que no está determinada por un exceso de vitalidad, ni por el empleo de movimientos que desplacen al cuerpo. En cuanto a lo que menciona Barba sobre el tiempo, la pongo en relación con la obra Astilla, ésta está construida por estaciones, así lo hemos denominado, es decir hay momentos en la obra donde se presencia imágenes corporales que se mantienen en quietud por segundos de inmovilidad, de la inmovilidad surge el movimiento, así como del silencio surge la acción, de una imagen se viaja a otra; y el camino para ir a otra es el transitar sostenido del actor - bailarín en el espacio. Por lo tanto, estamos hablando de un momento de tensión, es el momento en el que termina un movimiento e inicia el siguiente, es una transición que lleva a otra calidad de energía, de movimiento. Un cuerpo en alerta y transformación. Cuando un actor viajar de un punto a otro vive la transformación de su energía. Al momento de verme enfrentada a componer, los materiales se moldean a la exigencia del espacio. El ambiente está dado y no es de nuestro interés cambiarlo o modificarlo. Es el trabajo dramático con el actor el que nos lleva a crear la interrelación entre el cuerpo y el



espacio. Desde ese particular contexto con su especificidad y singularidad se genera el laboratorio para la obra Astilla. La obra convoca a un encuentro; se construye desde y para el lugar. En el montaje, no se vive un inconveniente porque todo está construido y moldeado de acuerdo con la arquitectura y la especificidad del espacio, más bien se vuelve fundamental la toma de decisiones. Se vive una relación compacta, no se separa el espacio del cuerpo de Carlos en la obra Astilla. La obra emerge y se transforma en el Taller de Escultura Cisneros.

### **c) Cartografía del Movimiento Rudolf von Laban**

Rudolf von Laban propone la definición de cartografías como factores de movilidad en un sistema de observación de los detalles motores que consta de cuatro elementos básicos: peso, espacio, tiempo, flujo de tensión. Estas categorías se definen también como “factores de movilidad hacia los cuales, la persona que se mueve adopta una actitud definida”, que pueden ser descritas como actitudes, “respecto del peso relajada o enérgica”, “respecto del espacio flexible o lineal”, “respecto del tiempo prolongada o corta” y “respecto del flujo libre o retenida”.

El instrumento de interpretación proporcionado por Laban se ha encontrado útil en el análisis de las coreografías, sobre todo gracias a la invención de un sistema de notación. Este camino que propone Laban me sirve para entender que el proceso de creación no es netamente un ejercicio de suerte, es decir que, lo que se llega experimentar corporalmente y espacialmente se puede asentar, argumentar y repetir para llegar a definir una secuencia corporal y espacial que puede ser ensayada y coreografiada; Un ejercicio de prueba y error y que me lleva a crear resultados composicionales a partir de las decisiones y del funcionamiento de los resultados de partituras corporales obtenidos en mi investigación. Según Laban la actitud de movimiento es observable como cualidad. Dependiendo de la manera en que se utiliza, más o menos “fuerte” o “liviano”. La atención, la capacidad de orientarse y la relación con objetos se asocian con el espacio para ser explorado de manera “directa” o “flexible”; es decir, enfocando o no la trayectoria; El espacio personal se lo reconoce en el concepto de kinesfera misma que se la comprende como una categoría espacial. La kinesfera constituye el espacio que está en contacto directo con el cuerpo. La kinesfera es la evolución del estudio del movimiento del cuerpo humano englobando todos los movimientos de las personas en un volumen espacial, este volumen se lo asocia con el icosaedro. (Laban, 1987). La asociación de la teoría del esfuerzo con la teoría de la kinesfera da como resultado la dinamosfera, que es el conjunto de todas las dinámicas posibles del esfuerzo muscular según las direcciones en el espacio. A cada esfuerzo le corresponde una dirección afín. Dentro de las limitaciones del cuerpo y de la necesidad de equilibrio dinámico que apoya cada gesto, la dinamosfera se manifiesta a través de:

- La ligereza en los movimientos hacia el alto.
- La fuerza en el apoyo o la energía directa en los movimientos de los miembros cruzando el cuerpo.
- La flexibilidad y la energía directa de los movimientos de los miembros en sus mismos lados y hacia el exterior.
- El carácter rápido y súbito de los movimientos hacia atrás (debido a la contracción en la parte central del cuerpo).

## Capítulo 2

### Proceso De Creación De La Obra Astilla

#### 2.1. Proceso De Exploración E Investigación

##### a) El Site-Specific Como Punto De Partida Para La Creación De La Obra Astilla

Las calles desoladas por un confinamiento mundial por la pandemia de la COVID-19<sup>26</sup> dieron lugar a cuestionarme desde donde partir para construir un proyecto escénico. Ventajosamente me encontraba en el pueblo donde nací, sector que tiene la peculiaridad de que sus habitantes trabajan la escultura en madera. En medio de este contexto de paralización, entre tantos lugares que tuvieron que detener su trabajo, se encontraban los talleres de madera de este pueblo. Talleres, bodegas, materiales y herramientas abandonadas. Es en esa circunstancia que me cuesta asimilar que el Taller de mi papá se encuentra en pausa, abandonado. Durante el confinamiento por la COVID 19 visito el espacio del taller de escultura, donde automáticamente mi cuerpo y mi mente se sumergen en memorias. Me observo de niña jugando en el taller con la virusa. Recuerdo a mi abuelo acariciando mi espalda, a mi papa sentado trabajando arduamente con sus fierros iluminados por los rayos del sol, y, revivo aquel sentir de mi infancia y juventud donde todo es hermoso y perdurable. Es ahí que me doy cuenta de las aún presentes problemáticas del trabajo en madera de San Antonio de Ibarra: yo observo que ya no se trabaja al mismo ritmo que antes, que la demanda ha disminuido y a la vez noto como un escultor/artesano de la madera abandona el oficio. Es así que en mi propio hogar encuentro el detonante para trabajar en una propuesta artística que se cree desde y para un lugar. En año 2020 el temor habitaba los espacios más amados y anhelados. Existe el riesgo de que el Taller de Escultura Cisneros se cierre. Entiendo que no debo aferrarme a algo que ha sido parte de mi vida, pero no logro imaginarme como sería mi vida sin un taller de escultura en madera. Mi trabajo creativo se vuelve una excusa para que este espacio vuelva a ser habitado y el riesgo disminuya. Yo, con ese miedo al contagio de la COVID 19 me escabullía a curiosear este espacio que fue abandonado de manera forzada. Las memorias se depositaban en mi cuerpo y tomaba consciencia de que cada borde de ese espacio ha sido testigo de tantos momentos de desvelo, de risas, de tristezas vividas. Pensando que si el espacio pudiese hablar nos harían sollozar o carcajear del deleite. Cuando entro exclusivamente a la bodega de las trozas de madera del Taller de Escultura Cisneros tengo la sensación de que el corazón se me reduce. Siento una presión en el pecho,

---

<sup>26</sup> COVID 19, enfermedad respiratoria muy infecciosa causada por el coronavirus 2 del síndrome respiratorio agudo grave (o SARS-CoV-2)

un hormigueo en mi garganta y los ojos se me llenan de lágrimas. Mi abuelo falleció el 5 de mayo del 2018, después de esto, al visitar el taller me encontraba con mi papá trabajando sólo. Primer gran quiebre. Ahora no estaban ni mi abuelo, ni mi papá. El espacio ausente de vidas humanas me lleva a cerrar los ojos, y, es en ese momento que mis narraciones brotan. A mi cuerpo le pasa algo, las emociones sobresalen cuando visito el taller. Es cuerpo, es memoria, es inspiración, y hablar de lo vivido y sentido es traducción, experiencia y presentación. Al darme cuenta de todo lo que atraviesa mi cuerpo, como artista escénica en formación, encuentro una fuerte motivación para llevar a cabo un proceso investigativo. El hecho artístico que busco construir a partir de la particularidad del espacio escogido pretende crear un producto performativo desde un lenguaje escénico, siendo la experiencia sensible en/con el lugar el punto de partida para que éste germine; identifico la bodega de trozas de madera del Taller de Escultura Cisneros como un sitio específico para la exploración. Enfatizo en la importancia de la relación con el contexto en dónde, lo que se construye desde el cuerpo del actante, a partir del espacio y todas sus aristas tangibles o intangibles, no sería posible que migre o se mueva a otro lugar para ser mostrado. Esta inserción en el espacio específico, esa relación con el contexto, se vuelve un principio de trabajo. Planteándome entonces que la investigación-creación se inserta en la categoría de Site – specific.

Una característica muy particular de este espacio es su contexto histórico-cultural ya que pertenece a un tejido cultural, siendo parte de los varios talleres que conforman a la parroquia rural de San Antonio de Ibarra. Estos talleres son parte fundamental de la construcción de la identidad de este pueblo ya que, por un lado sus habitantes los reconocen así, y, por el otro, la parroquia cuenta con la declaratoria de Patrimonio cultural inmaterial del Ecuador<sup>27</sup> por el Ministerio de Cultura y Patrimonio. “Cuando Holderlin dice que el hombre habita poéticamente, subraya la necesidad de un imaginario de la casa, del barrio. Y este suplemento en el que construye el placer de existir en un lugar en el que uno puede reconocerse es casi inexistente para el hombre occidental”. (Breton, 1990). El taller de escultura se vuelve un hogar, e inscribe no sólo a mi abuelo y mi padre en un universo construido diariamente desde la cotidianidad, sino a toda la familia; asegurándonos un tipo de identidad comunitaria, es un espacio sensorial. La totalidad de la experiencia sensorial es digna ya que es un espacio con olor, sonido, experiencias táctiles, actividades específicas, con oficios tradicionales, familiares, mancomunados, que

---

<sup>27</sup> El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

favorecen la convivencia sensible de los sujetos y el hábitat, siendo que existe el placer de reconocerse e identificarse. “Los olores de la vida cotidiana señala, en primer término, la intimidad más secreta del individuo, fragancia del cuerpo, de los seres cercanos, de la casa, de la ropa, de la cocina, de cada habitación en particular, del jardín, de la calle” (Breton, 1990). Podría decir que el olor de la madera dentro del Taller de Escultura Cisneros se oculta en el plano social y cultural de San Antonio de Ibarra y específicamente en mi familia; en el taller de mi papá, se vive una abundancia olfativa y sonora que cubre nuestro universo sensorial, donde muchas veces por el hábito y la cotidianidad, precisamos de terceros para que nos recuerden la particularidad de los olores y sonidos que por nosotros se han convertido en cotidianidad “inconsciente” y para terceros son olores y sonidos extra cotidianos. La bodega de trozas de madera o el cuarto viejo, como yo lo llamo, está compuesto por entradas de luz natural, trozas de madera, máquinas manuales; en mi sentido subjetivo es de semblante dócil, moldeable, noble y en mi sentido objetivo es polvoriento, cálido - oscuro. La obra Astilla está compuesta por partituras corporales concebidas en el espacio bajo una mirada de dirección escénica. Para mí, es una propuesta de traducción, desde y para el espacio a través del cuerpo del intérprete creador, con quien se lleva a cabo el proceso de investigación, dentro del laboratorio Site- specific propuesto.

## **b) Intérprete-creador en el terreno del laboratorio**

Los conocimientos adquiridos en la carrera de artes Escénicas de la Universidad de Cuenca permite que estudiantes propongan procesos de composición e investigación en el que se plantean espacios donde pueden darse la libertad de creación en base a técnicas y principios de movimiento. Dentro de las cátedras de la carrera está la de Laboratorio de Creación Escénica en donde cada estudiante lidera investigaciones de interés propio para crear productos de investigación escénica teórico-práctica desarrollándose en el rol de creador e investigador.

Al hablar de laboratorio es preciso mencionar que Grotowski pretendió que el cuerpo del actor vuelva a ser el origen de todo lo que se pueda lograr expresar; el cuerpo como la fuente de todo. Trabajando desde el desbloquear, hasta alcanzar el liberar del cuerpo de sus construcciones. Esto trata de un trabajo interno, tal vez más enfocado a lo metafísico que a lo técnico. Creando así un lenguaje más orgánico, apartado del raciocinio; unión entre cuerpo y mente, todo el cuerpo un solo integral. El reto de llegar a una tarea creativa requiere de una disposición plena de trabajo integral ya que el intérprete - creador es responsable de su nivel de aporte a la investigación compartida dentro de un laboratorio. Para la presente investigación práctica se propuso un laboratorio de creación llamado

Laboratorio Site-specific. El hecho de entrar en la bodega de trozas de madera del Taller de mi papá se convierte en la motivación que me lleva a crear este laboratorio. Para mí, en el espacio, hay una experiencia humana potente que se devela con relación al oficio de la escultura y a la historia familiar; experiencia que siento que se manifiesta cada vez que visito el lugar y se vuelve suficientemente significativa como para reafirmarla a partir de la creación escénica. Es decir, se busca plasmar, de alguna manera, en el trabajo del laboratorio, la convivencia, las imágenes que están presentes y emergen del Taller de mi papá, la presencia del actor-bailarín, el espacio y el compartir con los espectadores. El laboratorio se vuelve un espacio de contención que permite abrir y establecer maneras distintas de relacionarse con cada uno de los elementos antes citados, maneras extra-cotidianas que desembocan en la creación de la obra Astilla en su totalidad. Uno de los propósitos de invitar a un actor-bailarín al laboratorio es generar la oportunidad de trabajar a partir de la particularidad de su cuerpo, reconocerlo en su singularidad e identificar sus posibilidades sensibles al relacionarse con el espacio escogido para, a partir de su rol de intérprete-creador, desarrollar el trabajo compositivo. El intérprete-creador es quien interpreta desde su capacidad profesional y humana las premisas compositivas para la exploración y creación de material corporal y espacial. Su capacidad está vinculada a su formación técnica y también está total y estrechamente ligada a sus experiencias personales. Se enfrenta a un terreno de exploración en el cual el eje es la memoria, la historia de un lugar y de personas determinadas. Se experimenta, se trabaja las premisas, se genera partituras corporales. Él se sitúa en el terreno del laboratorio como una persona activa, propositiva. En el laboratorio se permite que Carlos esté presente compartiendo sus perspectivas y criterios personales frente a lo que es para él un Taller de Escultura, el trabajo de los escultores y el ocio de la escultura; en él existe un discurso propio y un contexto personal. Dicho discurso se va transformando por la convivencia y la exploración en el trabajo de investigación Site-specific. Entonces, las transformaciones que Carlos va viviendo en cuanto a sus criterios estarán siempre inmersos en el discurso propio y contexto particular que se va creando en la obra Astilla. El intérprete-creador es consciente de su proceso, de la asimilación de premisas y de la generación de material propio a partir de ellas. Se convierte dentro del laboratorio en autor-creador de los resultados de su exploración. Es el agente generador de su propio aprendizaje en un terreno compartido. El actor-bailarín se sirve libremente de los principios y técnicas como herramientas compositivas para el movimiento, trabaja desde sus posibilidades corporales. El intérprete-creador, en el terreno del laboratorio, crea las partituras corporales y protagoniza la obra siendo el único cuerpo en escena de inicio a fin.

**c) Procedimiento de creación de premisas de movimiento para el intérprete-creador**

Al proponer el Laboratorio Site-specific no tenía establecida una guía o un plan de acción para llevar a cabo la exploración. Me adentraría en el Taller de Escultura Cisneros, lugar que es de carácter biográfico y parte de mi propia identidad, para generar un proceso de creación. Trabajaría para configurar un lenguaje corporal-espacial-poético, con el deseo de construir una nueva aproximación al lugar, con la claridad de no querer crear una representación del lugar y de su gente, ni un producto documental. Es así, que decidí tomar un distanciamiento de mi realidad familiar y de lo que le rodea. En primer lugar, empecé a observar el trabajo realizado en el Taller de mi papá, a escribir sobre éste, a fotografiarlo y a realizar entrevistas al escultor Saúl Cisneros, con el fin de archivar información y determinar un camino de exploración. Ejercito mi mirada sensible sobre el lugar y la historia para articular la información tangible e intangible y que sea la fuente que dé origen al planteamiento de una guía de premisas para el actor-bailarín. En esta fase decido invitar al actor-bailarín, ajeno a la identidad de este espacio, ajeno a su historia, sin embargo, cercano a mi vida. Esta paradoja se vuelve un potencial para que el actor-bailarín se adentre en el laboratorio planteado y construir juntos un lenguaje sensible. Como directora del Laboratorio Site-specific, uno de mis motores en el procedimiento de creación de premisas, está en los afectos, incluso más que en las ideas metafóricas o poéticas que me evoca la bodega de las trozas de madera del Taller de Escultura Cisneros. La urgencia por presentar escénica o performativamente ciertos aspectos de la identidad propia es una respuesta afectiva a las transformaciones de mi realidad cultural como san entónense hija de artesanos escultores y al ser artista escénica. Por lo tanto la creación artística como las identidades, son un efecto de los afectos ya que, la identidad y el afecto están ligados a través de la pertenencia. En mí está el afecto a las tradiciones familiares y varias de ellas las determino como parte de mi identidad, hago que me pertenezcan y las pongo en acción dentro del laboratorio para crear las premisas compositivas. En mi rol de dirección dentro del Laboratorio Site-specific, me veo enfrentada a un tema y un espacio familiar, particular, privado, íntimo, donde el afecto a este espacio tiene como efecto el tomar la decisión de crear un laboratorio de investigación Site-specific en el Taller de Escultura de mi papá e ingresar desde mi oficio que es, el de las artes escénicas planteando el espacio como mi eje de estudio. Dirijo la investigación, me planteo un procedimiento de articulación de la información sensible que tengo con la memoria y la historia del lugar para ofrecer premisas o pautas dentro del laboratorio al Carlos, y así construir juntos esta experiencia creativa. A continuación, expondré algunos detonantes que permitieron establecer el camino para llegar a la composición de la obra Astilla:

-Evidenció una contraposición que tiene el cuerpo vivo del intérprete - creador con lo inerte del espacio. Identifiqué las líneas, ángulos, geometrías y texturas de las trozas de madera, en el cuerpo de actor - bailarín y en la arquitectura del lugar.

-Observé las actividades que realiza en el espacio el escultor Saul Cisneros para escribir en una lista, con el propósito de adentrarme con el actor - bailarín para que construya acciones físicas sin caer en la repetición mecánica. Mas bien en el reconocimiento del camino de motivación e impulsos internos que tiene mi papá como escultor al realizarlas. Estas acciones son precisas, son producto de la repetición, una repetición que se concentra no solo en el dominio técnico del oficio de la escultura si no en esa conciencia, pasión y motivación personal que tiene mi papa al realizar las acciones como; manipular la madera, las herramientas manuales, entre otras acciones de su oficio.

-En la toma de decisiones en el momento de crear el montaje de las partituras corporales se define un recorrido espacial con puntos de llegada en el cual Carlos puede ocupar el recurso de la improvisación en su transición de una partitura a otra en base al tiempo y ritmo corporal que se va activando en la ejecución de Astilla.

-Se generan procesos de convivio con el espacio, con el escultor y con lo que se va creando desde las teatralidades que el sector social nos da. Entiéndase sector social al sector con el que nos estamos relacionando indirectamente a través del Taller de Escultura Cisneros. que es, el sector de los escultores de la madera de San Antonio de Ibarra. En este caso como escultores guardan toda una teatralidad y una codificación en sus cuerpos cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se desarrollan, y en un espacio específico que se vuelve un espacio performático. Se identifica esa memoria que está escrita y codificada en el cuerpo del escultor como un escultor-actor–danzante porque hay una teatralidad originaria que forma parte de la diversidad de culturas del cuerpo. En ese sentido hay teatralidades en el cuerpo de los escultores de la madera y mi interés fue vincularnos entre los diferentes cuerpos que somos la directora, el intérprete–creador y el escultor para dialogar desde nuestros códigos culturales; y, después, articular premisas que son los principios para el cuerpo del intérprete-creador y se componga un lenguaje y un ritmo corporal en y para el Taller de Escultura Cisneros. En el laboratorio Site–specific trabajamos con todo este bagaje de información sensible para la creación de un cuerpo y para la creación de la obra Astilla. La presencia de Carlos en la intimidad del laboratorio y en la obra tiene un comportamiento y una calidad energética que se muestra y comparte, supongo que esta calidad que noto en Carlos depende del grado de pasión que se despertó en la convivencia del laboratorio de creación.



#### **d) Disposición corporal del intérprete-creador en el Site-specific y Composición de partituras corporales para la obra Astilla**

En cuanto a los impulsos creadores que encuentra el actor-bailarín a través de las premisas de movimiento, está su capacidad de afectarse emotiva y corporalmente a un contexto determinado desde su mundo sensible logrando traducirlas a la expresión corporal para ser visualizada. Carlos es un actor-autor en el laboratorio, donde sus aportes son determinantes para construir el trabajo, a partir de una poética personal, elaborada y estructurada, que justifica todas las acciones en Astilla, que está estrechamente determinado por su gente, su tiempo, por su diálogo con la comunidad y su contexto político y sociocultural. Carlos menciona: La troza de madera no tiene forma y es todo al mismo tiempo, ahí permanece el todo. me emociona la idea de que en esa troza este el todo y termine siendo lo que es, una obra, producto de “un oficio”. Esa ilusión del tallador se me hace madera en la zona del pecho ahí siento la madera, se me hace cuerpo en las manos, entonces es como cuando está mi cuerpo respirando y siento la posibilidad del todo, de ser y hacer todo. (Teran, 2021)

En el laboratorio Site-specific, participamos del proceso de montaje de la creación únicamente Carlos y yo. En la intimidad del espacio cerrado, en donde la disposición del cuerpo es plena, existen diferentes principios aplicados al trabajo corporal del actor-bailarín, tales como la alteración del equilibrio, el trabajo de centro, de oposiciones, la disociación. Estos son algunos de los principios que permiten un estudio sobre sí mismo, con el propósito de alcanzar un cuerpo vivo, presente y atento en escena. Iniciamos las sesiones en el Laboratorio con un entrenamiento ya definido que permite poner en disposición al cuerpo y la mente para el trabajo. El objetivo en cada sesión fue crear partituras. Las partituras son secuencias de movimientos fijos las cuales pueden ser repetidas, transformadas o desechadas. Comparto algunos ejemplos en relación a la generación de las partituras corporales que componen el producto artístico:

#### **-Procedimiento de azar con premisas de nivel, ritmo, velocidad y texto** Surge del material textual: “entrevista realizada al escultor Saúl Cisneros”

Premisas:

1. Marcar un recorrido en el (piso).
2. Tomar un papel al azar, el cual contiene premisas de nivel, ritmo, velocidad y texto.
3. Tiempo para indagar y desarrollar mapas corporales.
4. Marcar un recorrido corporal y ponerlo en el trayecto espacial.

Resultados:

**Partitura 1: Texto 1, Staccato, lento, nivel medio.** = partituras corporales.

**Partitura 2: Texto 2, Fluido, lento, nivel alto.** = partituras corporales.

**-Procedimiento de aterrizaje y despegue a partir de las superficies del cuerpo.**

Surge de la de la condición corporal y de la arquitectura y textura del lugar, de la observación de los elementos materiales fijos que construyen el lugar.

Momento 1

1. Identificar las superficies de despegue y aterrizaje en el cuerpo
2. Movilizarse en el mismo punto
3. Avanzar en el espacio nivelando superficies del espacio

Momento 2

1. Marcar un recorrido espacial que traslade el cuerpo.
2. Explorar las diferentes superficies (lisas, puntiagudas, inestables, etc.)
3. Definir una secuencia de movimientos de desplazamientos.
4. Marcar, decidir y archivar.

Resultado: Partituras corporales.

**-Procedimiento de improvisación a partir de estímulos sonoros**

Recurrí a un material que creé, denominado: “atmósfera sonora” el cual surge del levantamiento de sonoridades de herramientas manuales de un taller que son activadas por las manos de los talladores.

Premisas:

1. Quietud cerrado los ojos en un punto fijo.
2. Localizar una parte del cuerpo.
3. Realizar pequeños movimientos, siempre en relación con el estímulo sonoro e identificando en qué lugar del cuerpo resuena.

4. Elegir otra parte del cuerpo e ir moviendo simultáneamente.
5. Definir un recorrido de micro movimiento en el cuerpo, sin trasladarse en el espacio.

Resultado: Partituras corporales.

## **-Procedimiento de Estructura y repetición**

Ejercicio de lo interno a lo externo: De pie, en silencio y en postura neutra.

1. Recreación de la actividad escultórica en la mente, con la mayor fidelidad de las acciones que realiza el escultor Saúl, para ir indagando y definiendo internamente una postura específica en el cuerpo.

2. Exploro y busco exteriorizar la postura a partir de 3 motores de movimiento:

-Primero: Cabeza, Segundo: tronco, Tercero: extremidades.

Variando en la velocidad y ritmos. Dentro de los límites del espacio de mi Kinesfera.

Resultado: partitura corporal.

## **-Procedimiento a partir del espacio**

-Exploro gestos corporales justificados y Defino un nivel:

ALTO- MEDIO – BAJO

-Exploro trayectos en el espacio y cambios de orientación corporal para:

Definir direcciones muy claras, para la alineación del movimiento y desplazarse:

ATRÁS, ADELANTE, DERECHA O IZQUIERDA

-Defino el avanzar en línea recta, curva, diagonal, espiral, círculo, etc. Saliendo y volviendo al punto de inicio.

Defino una o más secuencia de mínimo 8 movimientos, me desplazo de ida, regreso y repito. (movimientos organizados en secuencia y repetición)

Resultado: Crear una estructura mental

Punto de partida, moverme dentro de la cabeza, cambiar los marcos de atención / Enfoque, construir formas, crear y Secuenciar en continuo.

El ritmo de la estructura se construye con la repetición. Aplicando estos principios de movimiento y entrenamiento con el actor - bailarín, en el espacio, se vuelve mucho más versátil y amplía la posibilidad tanto de movimiento, como también en la generación de imágenes, ya que las premisas que se trabajan revelan diversas situaciones y por ende diversa materialidad corporal.

## **2.2 Montaje de la obra Astilla.**

### **a) Eje temático**

Propuesta Site-specific desde la identidad y convivencia en el Taller de Escultura Cisneros. De este particular contexto con su especificidad y singularidad, se desprende una interrelación. Desplegando una experiencia nueva en el lugar a partir del laboratorio Site-specific con su resultado la obra Astilla.

### **b) Dirección**

Esta obra es creada especialmente desde la situación y contexto determinado del Taller de Escultura de mi papá, y en el proceso de la toma de decisiones para el ensamble de la obra Astilla. Me enfrento a la bodega de trozas de madera del Taller de mi papá, espacio tridimensional al igual que el cuerpo de Carlos intérprete- creador. Entonces, al momento de tomar decisiones de ordenar las partituras corporales en el espacio, debía ser cautelosa, para que cuando Carlos accione en el espacio, las partituras e imágenes corporales sean una relación de composición sostenidas con el espacio, es decir La precisión de una sincronía de todos los elementos, por ejemplo: la precisión de los ángulos del cuerpo con los ángulos de las trozas de madera. Es así, que ordeno un conjunto de partituras corporales, en un único organismo, en el cual dialoga entre sí. En cuanto a las partituras corporales, estas se fueron estableciendo como estaciones, es decir las estaciones son momentos de llegada dentro del trayecto espacial, estaciones donde Carlos ejecuta las partituras de movimiento, el transita por un recorrido de estaciones que componen a la obra Astilla. Es importante articular todos los elementos espaciales con cuidado para generar un nivel de diálogo en la estética del espacio con relación al cuerpo que protagoniza la obra, ya que se pretende que la experiencia visual nos transmita un conjunto organizado, por lo tanto, el trabajo corporal con los elementos propios del espacio, se congregan con una nueva forma de pensar el cuerpo y el espacio. Existe entonces una invitación al espectador a este lugar que es el Taller de Escultura Cisneros el cual tiene su carácter y significado propio. Sin embargo, al convocarles a presenciar Astilla, se está invitando al espectador a colocarse en el sentido de la experiencia nueva al apreciar la obra Astilla. La composición de la obra, alcanza también a presentar un trabajo que no cuenta historias

literales, pero que van devanando variaciones de imágenes o momentos poéticos corporales y espaciales. Personalmente me conmueve lo que se logra a nivel de percepción del Taller de escultura de mi papá, con la posibilidad de activar los sentidos desde esta otra experiencia de habitar el espacio.

## **c) Escenografía**

Siendo una obra Astilla una propuesta de Site-specific, se construyó desde y para el espacio. En el montaje no se modifica ni se mueve ningún elemento que compone el espacio. En el caso de que la bodega sea intervenida por los escultores, al mover las trozas, quitar, aumentar u otra alteración en el espacio, es trabajo del intérprete-creador y de la dirección adecuar la obra a las modificaciones del lugar. El lugar en su composición original es la propuesta escenográfica.

## **d) Vestuario**

La propuesta de vestuario se desarrolla en torno a la búsqueda de integración del cuerpo de Carlos en el entorno y al diálogo que se genera. Se propone entonces el cuerpo desnudo ya que la piel, al igual que la madera, están expuestas. Aparece la necesidad de manejar una estética con gama de colores cálidos. Tanto la piel del intérprete-creador, como la madera responden a estas tonalidades. Durante la obra, el cuerpo transita por las diferentes texturas y olores que transmiten la madera y el cuarto terroso, proponiendo un diálogo de composición visual entre todos los elementos del lugar. El cuerpo de Carlos evoca las esculturas de cuerpo humano esculpidas por el escultor Saúl Cisneros, así como aquellas realizadas por el escultor renacentista Miguel Ángel.

## **e) Iluminación**

No se recurre ni instala elementos de iluminación escénica. Se trabaja con una lámpara propia del lugar y con las entradas de luz que se generan gracias a los orificios de las tejas rotas del techo. Estas decisiones en torno al diseño de iluminación nos obligaron a presentar la obra en días y horas en que el sol ingresa. Esto ha sido a la vez una limitación para la presentación de Astilla ya que debemos asegurarnos la entrada de sol y, en época de lluvia, no siempre es fácil.

## **f) Sonido**

Consiste en la construcción de un corte de paisaje sonoro en base al registro de los sonidos que produce el cuerpo de Carlos al transitar en el lugar, los sonidos que producen los elementos del lugar y las herramientas manuales del taller de escultura. El paisaje sonoro está conformado por el registro de sonido de todos aquellos sonidos de herramientas manuales que son característicos del Taller de Escultura Cisneros, propios de un momento y

de una determinada actividad que se realiza en el oficio de la escultura en madera. Este nace de la organicidad de dicho registro, con la finalidad de contar con una instalación sonora como otro producto creado en el laboratorio Site-specific y contar con este material para operar en otros procesos compositivos fuera de su atmósfera original. En Astilla se la utiliza en determinados momentos. Puede ser requerida o no.

Otro recurso de sonido es la presencia del quinto movimiento de Johan Sebastián Bach<sup>28</sup> de la partita en re menor para violín, es una chacona en tiempo ternario simple, lento. En concierto de clarinete.

## Conclusiones

En virtud de lo argumentado, podemos concluir que entender y sistematizar las particularidades del Taller de Escultura Cisneros con la esencia y datos del escultor Saúl Cisneros y del Taller en el terreno del laboratorio Site-specific fue el camino que utilicé para a partir de la vinculación paciente cultivar una sensibilidad de apertura y convivencia en el lugar escogido; recibiendo la belleza que nos rodeaba en su totalidad y entorno. La obtención de la información sensible fue un proceso íntimo, relacionado con nuestras experiencias y vivencias en el lugar; Este permitió desarrollar un estilo propio para comunicar y construir la obra Astilla dentro de la categoría Site-specific.

La información obtenida se concentró en un proceso de dialogo con herramientas brindadas por investigadores de las artes escénicas como Roth, Laban, entre otros. Toda la información sensible obtenida del Taller de mi papá se las articuló con la finalidad de que se transformen en premisas compositivas. Las premisas fueron brindadas a Carlos quien ejerció el rol de interprete-creador, él las investigó dentro del Laboratorio Site-specific y generó partituras corporales. Las partituras corporales componen en su totalidad a la obra Astilla. Logrando el propósito de la Investigación. Aplicando estas instrucciones en el Laboratorio Site-specific, puedo decir que; el movimiento, la cotidianidad, el espacio y la vida misma, es un camino para develar un lenguaje sensible que en este contexto se construye a nombre de las Artes Escénicas. Considero dentro de mi búsqueda creativa, que la posibilidad del trabajo con un espacio específico como fuente creativa permite aprovechar las posibilidades que ofrecen todos recursos (texturas, tonalidades, colores, iluminación u otras) para encontrar y articular mecanismos para crear propuestas artísticas. Trabajar en función de situarnos desde nuestra propia identidad humana cumpliendo roles

---

<sup>28</sup> Johann Sebastian Bach fue un compositor, músico, director de orquesta, maestro de capilla, cantor y profesor alemán del período barroco. [https://es.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)

como actores, bailarines, dramaturgos, iluminadores, etc., hace que no se pretenda abordar la intervención en un espacio y una memoria en particular, desde la creación de personajes, sino más bien, ubicarnos/situarnos como seres humanos convocados a un encuentro para averiguar cómo hablar o crear una expresión que permita el diálogo de diferentes contextos particulares desde la emoción y el cuerpo. Es decir, activar las diferentes fibras corporales que pueden moverse al encuentro con esta experiencia existente concluyendo en una dramaturgia corporal y espacial. Mi desempeño durante la creación de la obra Astilla fue un proceso de aprender a situarme en un contexto y relacionarme con un tema de total intimidad para entenderlo como un punto de partida y a su vez como mi primer reto de investigación en las artes escénicas. Ha sido un camino de mucho aprendizaje y de reencuentro con mis ancestros en función del proceso creativo y artístico. La expresividad corporal de Carlos Cortez el actor - bailarín, proviene de un trabajo y entrenamiento sensible que desarrolla él sobre sí mismo., Es ahí donde yo pude captar su esencia, y plantear trabajar sin abordar su cuerpo desde una pretensión o virtuosismo en el movimiento si no; desde la escucha plena a su humanidad, trabajar con/y lo que él es. De esta forma, abordo el espacio y genero un proceso creativo íntegro para la propuesta de premisas y toma de decisiones en la composición de la obra Astilla. Al llevar a cabo mi trabajo de dirección, encuentro en Laban, Roth, Barba y Grotowski mecanismos para tomar decisiones al momento de conectar con elementos del Taller de Escultura Cisneros, -como: la madera, los sonidos, la piel y la corporalidad de Carlos- y para que el lenguaje corporal y el lenguaje del espacio se conjuguen. Uno de los aprendizajes en el montaje fue el haber entendido que el lugar tiene todos los elementos en sí mismo y que no precisa recurrir o instalar elementos extras., Por ejemplo, con relación a la luz, como por lo mencionado anteriormente, necesitábamos activar la obra en horas en que haya sol y que este ingrese por los agujeros, siendo la luz que se requiere, ya que aporta en la construcción de la potencia de la misma, y solo se da en ciertas horas específicas. Los resultados alcanzados se lograron por la escucha y atención plena a los detalles en la particularidad del espacio escogido para la investigación Site-Specific. Me planteé el reto de construir un camino de indagación partiendo del simple interés por trabajar desde las evocaciones y el respeto a la historia y memoria que viven en lugares o personas. Es así que mis premisas compositivas impartidas a Carlos tienen cuentan con la influencia de técnicas y principios de movimiento brindados por los teóricos referentes que ocupó en la presente investigación teórico práctica. Trabajar el Site-specific relacionado al Taller de Escultura Cisneros, me hace entender que mi trabajo se sitúa en un espacio familiar, abierto al público y que es portador de la historia e

identidad de un pueblo (en cuanto al patrimonio de la escultura en madera). Escojo para mi creación el taller de mi padre y dentro de Taller me ubico en la bodega de las trozas de madera, reconozco el espacio y las características de este Taller, sin olvidar ni anular la identidad particular del escultor que lo habita y su familia. Me sitúo en una micro atmósfera la cual se convierte en mi laboratorio de investigación con el fin de aportar con otra perspectiva de trabajo que se puede desarrollar dentro de un taller de este tipo. Mi objetivo es realizar un proceso de creación y mostrar un producto artístico que se enmarque dentro de las manifestaciones artísticas de San Antonio de Ibarra. Para mostrar la obra que resulta del laboratorio Site-specific convoco a un grupos de espectadores. Se abren las puertas de este espacio del Taller de mi papá que, por su propia construcción cultural es de carácter íntimo y privado. Con la obra Astilla pretendo mostrar cómo un lugar con una condición específica puede proponerse como un espacio posible de encuentro sensible, a nombre de las artes escénicas.

Para mí, hoy en día explorar el Site-specific como una categoría para generar propuestas artísticas, particularmente con herramientas de la danza contemporánea y del teatro me interesan por la capacidad de articular mis necesidades creativas que aparecen del interés de intervenir espacios históricos, patrimoniales, familiares y memorables. Percibo que si sabemos cuál es nuestro lugar entonces conoceremos cosas sobre él; pertenecemos realmente a un lugar si lo conocemos en el sentido histórico y experiencial. Así podemos identificarnos y reconocer los afectos que nos unen a un lugar. Por lo tanto respaldo que el arte Site-specific, se da a partir de la vinculación con la comunidad, la colaboración y la comunicación como la base para llevar a cabo mi proceso creativo. A modo de cierre culmino esta tesis mencionando que los procesos de creación en las Artes Escénicas son diversos y corresponden a las necesidades y gustos expresivos de cada artista. Personalmente vivir el reto de encontrar metodologías de creación para las investigaciones en la categoría Site-specific es motivante para continuar indagando y trabajando en el planteamiento de preguntas investigativas. Mi propósito es construir productos artísticos que estén vinculados a las memorias, a la historia de un territorio y comunidades, mismas que son de interés propio.



## Referencias

- Barba, E. (n.d.). *El Arte Secreto del Actor - diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Breton, D. L. (1990). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*.
- Bruna, R. (2021). La noción de *Site-specific* en el discurso teórico del Teatro da Vertigem. *Revista Actos*, 67-78. From <http://revistas.academia.cl/index.php/actos/article/view/2032/2181>
- Chilenos, A. V. (2022, Mayo 25). *Museo Nacional de Bellas Artes*. From <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-54883.html>
- Duhalde, A. (2019, julio). *newfield consulting*.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un Teatro Pobre*. Siglo veintiuno editores.
- Hisour.com. (n.d.). *HiSoUR Arte Cultura Historia*. From <https://www.hisour.com/es/Site-specific-art-12743/>
- Kolodynski, M. (1970, mayo 28). *IDIS*. From <https://proyectoidis.org/Site-specific/>
- Laban, R. (1987). *El dominio del Cuerpo*. Editorial Fundamentos. From [https://books.google.co.cr/books?id=RxfK2InKabQC&pg=PA3&hl=es&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.cr/books?id=RxfK2InKabQC&pg=PA3&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)
- Moncada, L. M. (2012, Agosto 28). *Reliquias Ideológicas*. From <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2012/08/seis-axiomas-para-el-teatro-ambiental.html>
- Ros, A. (n.d.). *Laban Movement Analysis*. From Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/>
- Roth, G. (2010). *Mapas para el extasis*. Urano vintage.
- Roth, G. (2010). *Mapas para el extasis: Enseñanzas de una chaman urbana*.
- Schechner, R. (2011). *Environmental Theater*. México D. F.: Árbol Editorial.
- Shanks, M. (n.d.). *stanford.edu*. From <http://web.stanford.edu/~mshanks/MichaelShanks/26.html>
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9,, 55-65.

tacticaspublicas. (2019, Marzo 2). *Tacticaspublicas Arte Público Y Tácticas De Intervención En La Esfera Pública*. From <https://tacticaspublicas.wordpress.com/2019/03/02/lucy-r-lippard-mirando-alrededor-por-ana-ferriols/>

tacticaspublicas. (2019, Marzo 4). *Tácticas publicas Arte Público Y Tácticas De Intervención En La Esfera Pública*. From <https://tacticaspublicas.wordpress.com/2019/03/04/olga-fernandez-lopez-travesia-Site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-carolina-garrido/>

Yépez, J. L. (2019). *dspace.ucuenca.edu.ec/*. From Ucuenca: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/33015/1/Trabajo%20de%20Titulacion%20%20.pdf>

Chilenos, A. V. (2022, Mayo 25). *Museo Nacional de Bellas Artes*. From <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-54883.html>

Hisour.com. (n.d.). *HiSoUR Arte Cultura Historia*. From <https://www.hisour.com/es/Site-specific-art-12743/>

Laban, R. (1987). *El dominio del Cuerpo*. Editorial Fundamentos. From [https://books.google.co.cr/books?id=RxfK2InKabQC&pg=PA3&hl=es&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.cr/books?id=RxfK2InKabQC&pg=PA3&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)

Moncada, L. M. (2012, Agosto 28). *Reliquias Ideológicas*. From <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2012/08/seis-axiomas-para-el-teatro-ambiental.html>

Shanks, M. (n.d.). *stanford.edu*. From <http://web.stanford.edu/~mshanks/MichaelShanks/26.html>

tacticaspublicas. (2019, Marzo 2). *Tacticaspublicas Arte Público Y Tácticas De Intervención En La Esfera Pública*. From <https://tacticaspublicas.wordpress.com/2019/03/02/lucy-r-lippard-mirando-alrededor-por-ana-ferriols/>

tacticaspublicas. (2019, Marzo 4). *Tacticaspublicas Arte Público Y Tácticas De Intervención En La Esfera Pública*. From <https://tacticaspublicas.wordpress.com/2019/03/04/olga-fernandez-lopez-travesia-Site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-carolina-garrido/>

## Anexos

### Anexo A



## Anexo B



## Anexo C



## Anexo D



## Anexo E



## Anexo F





Anexo G

