

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Los principios Ashi y Tashi del lenguaje de movimiento Gaga como herramienta para la construcción de una dramaturgia del movimiento en el ejercicio escénico De perspectiva, claroscuro y encierro**

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

**Autor:**

Valeria Michelle Delgado Barrera

**Director:**

Jessica Cristina Bustos Criollo

ORCID:  0009-0005-5657-4032

Cuenca, Ecuador

2023-06-29

## Resumen

El documento desarrollado está basado en el material teórico-práctico que se ha venido estudiando en la carrera Danza-Teatro de la facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. En el primer capítulo daremos paso a los fundamentos teóricos utilizados dentro de la investigación. El segundo capítulo contiene la descripción del proceso creativo del ejercicio propuesto. Para lograrlo acudiremos a los registros del diario de trabajo para así identificar las herramientas y, por consiguiente, sistematizarlas. Nos adentraremos en la forma de moverse de Ohad Naharin, bailarín y coreógrafo creador de su propia metodología de movimiento. Ohad nos conducirá a explorar el movimiento desde la escucha del cuerpo llevándonos hacia el movimiento animal por medio de su lenguaje denominado Gaga. Observaremos y describiremos varios momentos importantes para el desarrollo de esta investigación, en donde el cuerpo explora diferentes posibilidades de movimiento que tienen como protagonistas los pies.

*Palabras clave:* lenguaje gaga, cuerpo, dramaturgia del movimiento, juego

## Abstract

The developed document is based on the theoretical-practical material that has been studied in the Dance-Theater course of the Faculty of Arts of the University of Cuenca. In the first chapter we will take a look at the theoretical foundations used in the research. The second chapter contains the description of the creative process of the proposed exercise. To do this, we will go to the records of the work journal to identify the tools and, therefore, systematize them. We will delve into the movement form of Ohad Naharin, dancer and choreographer, creator of his own movement methodology. Ohad will take us to explore movement from listening to the body, taking us to animal movement through its language called Gaga. We will observe and describe several important moments for the development of this research, where the body explores the different possibilities of movement that the feet have as protagonists.

*Keywords:* gaga language, body, dramaturgy of movement, game

## Índice

Dedicatoria	5
Agradecimientos	6
Introducción	7
Capítulo I: Antecedentes de la investigación	8
1.1 Lenguaje de movimiento Gaga: Movimiento que va del deseo a la acción.	8
1.1.1 El cuerpo según el Lenguaje de movimiento Gaga	10
1.1.2 Elementos del lenguaje de movimiento Gaga: Ashi y Tashi, desde los pies.	11
1.2 Experiencia estética: Los pies, la música y los sentidos.	12
1.3 Dramaturgia de movimiento	13
Capítulo II: herramientas y procedimientos de los laboratorios de creación.	14
2.1 Hacia una dramaturgia del movimiento:	14
2.1.1 Laboratorio I: El sonido como detonante y acompañante creativo	14
2.2 Laboratorio II: Los principios Ashi y Tashi del lenguaje de movimiento Gaga, como herramienta para la construcción de una dramaturgia del movimiento.	17
2.3 Telemusik de Karlheinz Stockhausen Herramienta musical	18
2.4 Desde los pies Ashi y Tashi	21
2.5 Lo sensible, lo sensorial y lo lúdico	22
Conclusiones	24
Referencias	25
Anexos	27

## Dedicatoria

Esta tesis está dedicada a la espera, al caos, al aire y al fuego que me habita.

Al amor, a la ternura y a la complicidad que me sostienen.

Al café y a mis gatos que me acompañan.

Al azar y a la suerte.

## Agradecimientos

A mi madre por el apoyo y el amor incondicional con el que me abraza y me acompaña siempre.

A mi abuela por todo lo bailado y lo que me queda por bailar.

A mi roomie y amor C.mal, por tu complicidad vital.

## Introducción

Esta investigación surge de la necesidad particular de la investigadora creadora de corroborar otras formas de ser y hacer en la danza, otras formas de descubrir el cuerpo y su movimiento por medio de la dualidad: el deseo y la acción.

La danza como disciplina de creación nos permite expresarnos por medio del cuerpo. Sin embargo es el movimiento consciente el que nos permite conectar y experimentar sensiblemente la vida, pues es desde su flujo de energía que podemos interactuar con el entorno y los estímulos que brinda. Es así que decidimos enfocarnos en el movimiento reconociendo al cuerpo como algo individual, único e intransferible, es decir algo que inevitablemente está atravesado por subjetividades. El movimiento se construye involucrando intensidad, velocidad, ritmo, entre otros. Todo esto, le otorga como resultado un sentido, un orden que se crea en base al imaginario para luego trasladarse al espacio. A esto le llamamos dramaturgia, misma que se irá descubriendo y resultará de las diferentes intuiciones y decisiones que reclama en sí la propuesta.

Dentro de este proceso podemos observar que la investigación adquiere un fin de carácter lúdico por lo tanto, hay una conexión entre el placer, el juego y el deseo. Tomamos como referente principal a Ohad Naharin para hablar del movimiento desde la sensación y la escucha, desde lo animal, afirmando que las formas de danza posmoderna son diversas y tienen especial enfoque en la riqueza que ofrecen los diferentes cuerpos, además de sus subjetividades. Es entonces, donde la investigadora creadora se siente parte de, es decir que, hace uso de la dualidad deseo y acción para encontrar su movimiento. En este sentido, el uso de herramientas para la creación dancística nos permite un ejercicio creativo más enriquecedor pues en este caso condiciona el movimiento e invita a explorar lugares extra cotidianos. Al mismo tiempo, el lenguaje de movimiento de Ohad Naharin entra en juego haciendo uso de elementos específicos para indagar y llevar la improvisación a otro nivel. Además, es importante recalcar que la imaginación y los sonidos son dos fuentes ilimitadas en las cuales la investigadora creadora se apoya durante todo el proceso. La imaginación como la capacidad de generar y sostener el juego y lo sonoro como el estímulo más fuerte usado a lo largo del desarrollo de la carrera de Danza Teatro.

El estudio de esta tesis se divide en dos capítulos, el primero nos comparte los conceptos de los cuales parte la investigación, entre los cuales tenemos el cuerpo y el lenguaje de movimiento del bailarín y coreógrafo Ohad Naharin, luego tenemos la noción de Jonh

Dewey con la experiencia estética. Terminamos el primer capítulo con varios pensamientos sobre dramaturgia del movimiento, estos nos permiten converger sobre la forma en la que particularmente se construye esta danza. Consecuentemente, el segundo capítulo aborda las prácticas laboratoriales y sus procedimientos, realizados que engloban los conceptos del primer capítulo y varias ideas que fueron apareciendo en el desarrollo de la investigación.

## Capítulo I: Antecedentes de la investigación

Este capítulo comprende los diferentes fundamentos teóricos de los que se parte para realizar la elaboración de esta tesis. Como herramienta esencial tenemos al Lenguaje de movimiento Gaga y a su creador Ohad Naharin, quien hizo su propio camino en el estudio y descubrimiento de su particular forma de moverse y entender el movimiento. Por lo tanto, para entenderlo vemos necesario relacionarnos con varios conceptos.

### 1.1 Lenguaje de movimiento Gaga: Movimiento que va del deseo a la acción.

El interés principal para llevar a cabo esta investigación emerge de la búsqueda de la dualidad deseo y placer. Es decir, permitir que el motor de movimiento sea un impulso de carácter lúdico y consecuencia de un estímulo que permita generar conocimiento desde la dualidad planteada. Esta práctica llevó a la investigadora creadora a conectar con su cuerpo desde muy pequeña, permitiéndole descubrir las formas de su movimiento.

Para empezar, es necesario recalcar que el movimiento ha estado presente en los seres vivos desde siempre, siendo una cualidad innata de estos. Sin embargo, el cuerpo contemporáneo tiene otras concepciones, es decir, un cuerpo es valorado en proporción de lo que es capaz de hacer. Actualmente y debido a la forma de vida, la movilidad en las personas es limitada, pues repetimos casi mecánicamente patrones de forma diaria. Esto significa que la forma en que percibimos la vida nos impide movernos de manera libre y placentera, dando como resultado un cuerpo adormecido y domesticado.

Por otro lado, el movimiento libre existe durante los primeros años de infancia, aparece en los niños mientras juegan, generando formas sin juicio, permitiéndoles explorar el rango de movilidad de su cuerpo. Ahora bien, a medida que crecemos esta forma de experimentar el movimiento va perdiendo importancia y muchas veces desaparece. Es necesario mencionar la importancia de entrar en un estado de juego para poder entregarse a estos procesos sensibles como lo son la danza y la indagación del movimiento en sí. Para este estudio es importante entender las ideas principales que motivaron la investigación personal de Naharin(2017) ya que, es el movimiento la forma en la que él se conecta con su ser y la forma en que materializa su deseo de moverse.

En este sentido el documental Mr. Gaga(2015) nos muestra como Ohad Naharin, descubridor de este lenguaje de movimiento se encuentra con la danza y con la danza del otro. El coreógrafo tuvo presente al movimiento a lo largo de su vida gracias a actividades lúdicas que suceden en la infancia. Conectó con su esencia animal en compañía de muchos

niños y en la naturaleza dentro de los kibutz<sup>1</sup>. Tuvo una infancia acompañada por muchos niños, con los que creció y jugó. Luego de servir en el ejército por aproximadamente tres años dentro de la unidad de entretenimiento se traslada a la ciudad de Tel Aviv y comienza a bailar en el “Batsheva Dance Company” (Heymann, 2017). Pese a que su entrenamiento formal en danza se da de forma tardía, Ohad reconoce que todo este tiempo invertido en su propio descubrimiento fue fundamental para conectarse con estas formas orgánicas de movimiento.

Mr. Gaga, también nos comparte una escena en donde Ohad se refiere a su forma de moverse como una fuerza femenina, es decir, que ejecuta un movimiento circular y fluido. Esto le permite a Ohad rondar la delicadeza y la agresividad (Heymann, 2017). Entre su viaje a New York y contemplar cosas nuevas, no encontró conexión dentro del ballet ni de teorías dancísticas impuestas, por lo que inició la búsqueda de su movimiento de forma independiente, trabajando en proyectos suyos. Era finales de los años 70 y Ohad gozaba de una columna vertebral que le permitía moverse con las cualidades de un gato, su estadía en la ciudad de los sueños<sup>2</sup> le permitió conocer a Mari Kawijara, su primera esposa, quién fue la bailarina estrella dentro de la compañía de Alvin Ailey. Juntos exploraron la práctica artística y realizaron varias obras. Se sabe que Mari era la única que entendía a Ohad y la única que podía comunicar los deseos del coreógrafo a sus bailarines.

En medio del proceso en el cual se descubre como bailarín y coreógrafo, Ohad se lesiona la columna debido a que por mucho tiempo usó su cuerpo de forma incorrecta en la danza. Como resulta lógico, el no conocer nuestras limitaciones corporales implica el manejo del cuerpo desde la compensación, dicho de otro modo, los movimientos no se ejecutan en base a técnica y calidad sino son realizados desde la imitación. Ohad se lesiona luego de haber pasado por la práctica de ballet y otras prácticas corporales, recurre a quirófano y como consecuencia de esto queda incapacitado para bailar, incluso para moverse en la vida cotidiana. Esta desgracia impulsa la curiosidad en el coreógrafo que desarrolla ideas sobre como moverse desde su condición, es decir, como redescubrir el movimiento y reaprender a moverse desde su nueva situación .

Retomando la expresión de Ohad en el documental Mr. Gaga “Enfrentarme con mis limitaciones fue el aprendizaje más significativo que haya tenido al estudiar mi cuerpo. También comencé a desarrollar lo que podría decirse, es mi lenguaje corporal Gaga” (Heymann, 2017). Así mismo, surge Gaga como una forma de autodescubrimiento personal en dónde la escucha del cuerpo detona el movimiento y su búsqueda se encuentra con el

---

<sup>1</sup> Un kibutz es una comuna agrícola israelí.

<sup>2</sup> New York es conocida en occidente como la ciudad de los sueños.

placer. Gaga se basa en el desafío de desarrollar la capacidad de escucha hacia nuestro cuerpo a nivel sensorial. Se entiende como estar y permanecer consciente de un modo terrenal. En otras palabras, habitar el aquí y el ahora<sup>3</sup> a través de técnicas de improvisación centradas principalmente en el desbloqueo del cuerpo.

Naharin empieza a poner en práctica sus ideas para moverse desaprendiendo como se movía antes, sobre todo porque le es imposible hacerlo en ese momento, debido a su nueva condición y a las nuevas percepciones que tiene respecto al dolor y al proceso de recuperación de su lesión. Posteriormente Gaga es comprendido como una forma de ver al movimiento con un enfoque liberador, además de existir en lo diverso, reconociendo las habilidades y limitaciones anatómicas de cada cuerpo. En este sentido, se mira al movimiento como un camino de exploración hacia el bienestar que consecuentemente mejora el estado de salud de nuestro cuerpo y la forma que tiene este para habitar el espacio.

Es importante agregar que la danza desde sus inicios ha tenido una función expresiva, desde la cual se ha podido canalizar sentimientos y emociones. En este caso, es una forma de entrenamiento que involucra los sentidos y la imaginación. Es una cualidad esencial que nos permite sabernos vivos. Moverse es vital para nuestra salud, de la misma forma en que un cachorro se sacude tras un evento traumático, nosotros tenemos al movimiento como vía de desahogo y canalización. En este orden de ideas, el lenguaje de movimiento Gaga nos invita a movernos de forma orgánica, desde la escucha y hacia el bienestar de uno mismo.

### **1.1.1 El cuerpo según el Lenguaje de movimiento Gaga**

Para hablar de movimiento y danza necesitamos esencialmente hablar del cuerpo. El concepto de cuerpo en la danza ha ido transformándose a través del tiempo; podemos hablar de dos momentos dentro de occidente. En la modernidad el cuerpo era concebido como una máquina y la idea de progreso lo ponía en un espacio de productividad. En este sentido, el cuerpo en el Ballet toma lugar como algo que obedece y se adapta a una técnica sin reflexionar sobre ella. Posteriormente con la caída de los metarrelatos, el cuerpo en la danza se sitúa hoy en un mar de diferencias y subjetividades. Cuerpos que se apropian de su narrativa y traducen su experiencia descubriendo nuevas posibilidades de movimiento.

En cuanto a lo antes mencionado, encontramos interesante el cuerpo que Naharin propone, porque busca moverse desde la escucha, desde el placer. Un cuerpo animal que en su

---

<sup>3</sup> Frase que invita a ser consciente del momento y lo que genera en nosotros.

estado natural juega y se mueve ampliando su rango de movilidad. Como señala Ohad, “Nuestro cuerpo en muchos sentidos es lo que somos, no somos nuestros pensamientos, somos más nuestro cuerpo” (Demaizière & Teurlai, 2020). En efecto, nuestro cuerpo se moldea según nuestras acciones cotidianas, según cómo nos movemos, como bailamos, como caminamos. Nuestro cuerpo es la forma en cómo abrazamos, como hacemos el amor e incluso es la forma en la que nos levantamos de la cama por la mañana.

El lenguaje de movimiento de Gaga es consciente de la diversidad de cuerpos que existen. Inicialmente Naharin trabaja con bailarines formados profesionalmente, sin embargo, después se encuentra con la necesidad de compartir el lenguaje con todos los cuerpos, permitiendo a las personas redescubrirse, expresarse y conectarse con el placer. Así mismo, Gaga reconoce el cuerpo como algo que se ve atravesado por su contexto. De otro modo, un cuerpo que contiene subjetividades, es diverso y que en su diversidad encuentra su propio movimiento.

De hecho, Macías(2010) indica que “la danza contemporánea abre un espacio al movimiento que se alimenta de la indisciplina y de la multiplicidad del cuerpo que aunque nunca es totalmente libre, en esta práctica encuentra un lugar para experimentarse sin recato”(p. 97). Dado que, la práctica del lenguaje de movimiento Gaga produce un cuerpo que escapa de estar bajo mandatos que condicionan la experimentación del movimiento. En este sentido, ya no depende de la perfección y eficacia que tenga un cuerpo, sino de lo que un cuerpo con todo aquello que lo hace diverso y único puede aportar.

En efecto, el lenguaje de movimiento Gaga invita a cuestionarnos sobre las formas impuestas que obstruyen el movimiento libre, pues habita una dicotomía entre lo pasivo y lo agresivo que sucede desde la escucha interior. Gaga nos conduce a un momento en el que nos conectamos con lo orgánico, con lo animal, con lo circular y con el placer. Mediante dinámicas de carácter lúdico que permite expresarnos y conectar con el entorno gracias al movimiento. Efectivamente, podemos pensar en la danza como la respuesta al impulso de movernos y como una de las formas en las que podemos expresarnos.

### **1.1.2 Elementos del lenguaje de movimiento Gaga: Ashi y Tashi, desde los pies.**

En la investigación de Naharin se sistematizó un vocabulario que fue herramienta esencial para comunicarse con sus bailarines y así llevar sus ideas a la práctica dancística. Dentro del lenguaje de movimiento Gaga existe una terminología precisa para ejecutar cada

elemento que a la vez es una premisa de movimiento corporal. Se sabe que hay todo un diccionario para poner en práctica.

En cuanto al primer encuentro con Gaga, lo experimentamos desde las clases de danza contemporánea VI, junto al maestro Ernesto Ortiz. Para esta investigación nos centraremos en los principios Ashi y Tashi, los cuales detonaron de una inquietud personal debido a las sensaciones que provocaron en la investigadora creadora una experiencia sensible entre su ser y el entorno.

En el año 2020 a consecuencia de un ejercicio de la cátedra de danza contemporánea VI se toma la decisión de explorar el movimiento en la orilla del mar. En este sentido, hubo dos momentos importantes; el primero fue reconocer la premisa de movimiento que estaba usando y la segunda, indagar el movimiento a partir de ahí.

Imagen 1



Ashi y Tashi. Fuente: (Registro fotográfico)

Empleando las palabras de Ortiz(2020) “Ashi es la acción de encontrar el movimiento en el borde externo del pie y hacerlo viajar a través de la pelvis de las rodillas al resto de la columna”. Por consiguiente, esto hace que el cuerpo entero se involucre y el resultado es un flujo continuo de movimiento que permite el cambio de peso en nuestros pies.

Posteriormente exploramos el elemento Tashi, para poder describir el movimiento propongo pensar en la acción de hundirse en el suelo, a partir de este hacer podemos observar toda nuestra atención yendo hacia los niveles alto y medio y hacia el tren superior, pues hay muchas más posibilidades de movimiento conocidas en esa parte. “Tashi es fijar las plantas

de los pies al suelo para movilizar el resto desde los tobillos, rodillas y caderas” (Ortiz, 2020). Empujar el suelo que nos sostiene, permitirá que la energía se mueva por el resto del cuerpo ahondando en lugares nuevos, pues la condición que se propone invita a indagar el movimiento con niveles y direcciones sin traslado del cuerpo en el espacio. En definitiva, accionar estos elementos permite rondar por lugares desconocidos y a la vez nos cuestiona sobre las formas de habitar el espacio desde el movimiento de los pies.

## **1.2 Experiencia estética: Los pies, la música y los sentidos.**

En la cátedra de Laboratorio II se continúa con el proceso creativo de la premisa de exploración corporal bajo el estímulo musical Telemusik, una composición de música concreta de Karlheinz Stockhausen<sup>4</sup>. Recordamos que este género musical resulta idóneo para la exploración, pues contiene sonidos existentes posibilitando la creación de un espacio en el imaginario de la investigadora. Se observa que, la música de Stockhausen evoca un espacio y tiempo anterior experimentado en Danza contemporánea VI<sup>5</sup>. En este sentido, se contempla a los pies como elementos protagonistas, estos se hunden y luego se mueven a través del espacio en el que se encuentran. Esta experiencia abre paso a recuerdos, imágenes y sensaciones sobre aquella práctica.

Tal como lo expresa Dewey(1934):

“La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente”(p.41).

En otras palabras, lo que estaba sucediendo entre los pies y la arena humedecida se va intensificando a medida que pasa el tiempo. Volver la atención al cuerpo y observar lo que el entorno le provoca (el lugar, su visualidad, la temperatura, el viento, el agua y los sonidos) permite contemplar el momento desde lo sensible.

Ashi y Tashi aparecen una tras otra, a consecuencia del peso del cuerpo que se mueve en la arena, siendo, el primero el que permite trasladarse y hacerse su propio espacio. Y el

---

<sup>4</sup> Karlheinz Stockhausen (Colonia, 1928 - Kürten-Kettenberg, 2007) Compositor alemán, pionero en el campo de la improvisación electrónica, en las performances electrónicas en directo y también en el ámbito de la música intuitiva.

<sup>5</sup> Exploración corporal en la orilla del mar. Ash y Tashi

segundo, el que condicione su movimiento para que exista desplazamiento. La experiencia estética es relativa a la capacidad sensible que tiene el ejecutante. En este caso, la investigadora observa la importancia del estado lúdico en su proceso como creadora. Reconoce que el interés principal de su trabajo en el movimiento es moverse buscando un camino que concuerde con la búsqueda del bienestar. En efecto, cumpliendo la dualidad del deseo a la acción.

De todo lo anterior, Dewey es relevante para la investigación por la forma de relación que propone entre el ser y el entorno, pues se caracteriza por una cualidad de realce. Indudablemente, una experiencia estética permite al sujeto poder interactuar con su entorno situándose en un estado de hacer y padecer. En definitiva, plantea otras formas de generar conocimiento mediante las experiencias.

### 1.3 Dramaturgia de movimiento

La forma en la que decidimos componer es la forma en la que “escribimos” nuestra danza. Es decir, es el hilo que conecta y construye la narrativa en la composición. Al respecto, Sánchez indica:

“La dramaturgia es más bien esa línea o ese conjunto de líneas que traman cuerpos y sentidos en un tiempo que no se detiene. Podemos intentar dibujar esa dramaturgia en el papel, dibujarla también con palabras, con símbolos, con gráficos. Sólo a condición de que sepamos que la dramaturgia no es el dibujo materializado, sino el dibujo en el aire” (Lindbergh, 2019).

En este sentido, entendemos como dramaturgia a las imágenes que surgen en nuestro imaginario y que responden a demandas de la propia obra. En este caso, toma forma de juego y se instala en un ejercicio lúdico que utiliza herramientas como audífonos y audioguías. Además, está compuesto por diferentes estímulos que por medio del movimiento permite exteriorizar ideas y percepciones.

En el camino de esta exploración corporal se reconoce una forma generada a partir de los principios del movimiento Gaga, en sí son dos premisas de movimiento que llevan a lugares distintos y proporcionan cualidades y posibilidades de movimiento distintas. La escucha interna es esencial para ir aterrizando y ordenando nuestras ideas y plantearnos el inicio del camino que se va aclarando en el trayecto.

De acuerdo con Lepecki(2010) “La dramaturgia de la danza debe tener siempre presente que cada pieza exige sus propias metodologías y dinámicas. A cada pieza le corresponde sus métodos particulares de incorporación y actualización”(p. 172). Desde la toma de decisiones iniciales dentro de un proceso creativo se construye paralelamente un proceso dramático, cuyo propósito es entablar un sentido en la puesta de escena. Una especie de mirada global de lo que va a ser el producto artístico. En cuanto a la danza, la dramaturgia es la traducción sensible de la yuxtaposición de todos los elementos que estimulan la creación.

La dramaturgia en sí, es un todo que se resuelve en el espacio y tiempo en el que sucede el proceso creativo, es la cualidad con la que nos movemos y la intensidad que tiene cada movimiento por separado y el sentido que tiene la composición final. Desde el punto de vista de la creadora, esta forma de hacer danza es una traducción que se da por medio de imágenes, que a la vez son símbolos y se expresan en forma de movimiento.

Por consiguiente, se involucra la musicalidad Telemusik de Karlheinz Stockhausen. Esta pieza de música concreta genera un ambiente extra cotidiano, de intensidad y suspenso en el cual la intérprete creadora habita un espacio tiempo distinto, desde su imaginario. Telemusik generó distintas cualidades de movimiento y ritmos entre la quietud y lo fluido. La musicalidad dentro del ejercicio es un elemento esencial, pues la investigadora creadora tiene afinidad a componer conectando con los sonidos.

Por otro lado, la mayor parte del proceso creativo de los laboratorios de esta investigación se realizan en situación de Covid19. Debido al encierro y al aislamiento, se torna indispensable cuestionarnos sobre nuevas formas para habitar el aquí y el ahora, pues, naturalmente somos seres sociales y sensibles. Al mismo tiempo, es una de las maneras que ayuda a la mente a entrar en un estado de juego y poder sostenerlo.

Esta investigación pretende observar el proceso de construcción de un sentido desde el detonante del movimiento, que sin duda, es un resultado del trabajo con las sensaciones, el uso de los principios de Gaga y la intuición de quien crea. Es la investigadora - creadora quien otorga significados al movimiento, a las acciones, al silencio, a las pausas y en sí, a todos los elementos que existan dentro de la construcción del texto final. En definitiva, es entender el diálogo entre las materialidades y el proceso creativo.

## Capítulo II: Herramientas y procedimientos de los laboratorios de creación.

### 2.1 Hacia una dramaturgia del movimiento:

Las herramientas y procedimientos que se aplicaron durante esta investigación se proponen a partir de las cátedras de laboratorio I y II de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, como se exponen a continuación en los siguientes subtítulos:

#### 2.1.1 Laboratorio I: El sonido como detonante y acompañante creativo

La primera herramienta con la que se decide explorar es el uso del sonido y las repercusiones que el mismo genera en el cuerpo. Se plantea la pregunta: ¿Cómo reacciona mi cuerpo a distintos sonidos? Es así que, decidimos utilizar musicalidades poco usuales. Al escarbar entre audios editados de fragmentos de películas y composiciones musicales, nos encontramos con la música concreta<sup>6</sup>, la cual nos servirá como estímulo musical dentro de nuestros procedimientos que se describirán más tarde en el laboratorio II.

Así mismo, se utiliza el sonido como sujeto de acompañamiento, pues esta fase de creación laboratorial se desarrolla durante la pandemia por Covid19, situación especial que obliga a la investigadora a migrar a diferentes lugares, vivir el aislamiento, el trabajo y educación en casa. Es decir, diversas circunstancias que son consecuencia de la situación mundial que se atraviesa. Se propone crear una audioguía que invite y acompañe los procesos de laboratorio de la investigación. Además, que permita seguir la premisa del sonido como detonante principal de movimiento, de esta forma, la participante puede vivir el ejercicio y no preocuparse por seguir la estructura del mismo.

En cuanto a la audioguía, es una herramienta que se usa en varias situaciones como en visitas guiadas de museos, exposiciones, encuentros artísticos, entre otros. Para esta investigación el audio consiste en una voz en off<sup>7</sup> que acompaña y guía a la creadora durante su práctica laboratorial. De acuerdo con Ubaté(2014) las audioguías son una “herramienta auditiva de comunicación educativa del museo que además de dar información adicional sobre las obras de arte exhibidas, las pone en contexto dentro de la exposición”

---

<sup>6</sup> La música Concreta es considerada como la primera manifestación musical que utiliza medios electrónicos. Este tipo de música parte del ruido o los sonidos naturales. Su origen se remonta a 1948, cuando en el Estudio de la Radiodifusión Francesa, Pierre Schaeffer ofreció sus Estudios de Ruidos.

<sup>7</sup> La voz en off o voz superpuesta es una técnica de producción donde se retransmite la voz de un individuo que no está visualmente delante de la cámara durante una producción de televisión. Además, se utiliza en radio, cine, teatro, u otras presentaciones.

(p. 45). Si bien no estamos en un museo, la audioguía que se propone contextualiza el ejercicio, el espacio y las premisas a realizar, planteando un camino a seguir en la exploración.

Adicional a ello, se escucha por medio de audífonos que se usan como recurso para aislar la experiencia exploratoria del entorno, que en ese momento era el confinamiento. Usamos la audioguía como un modo de inmersión auditiva que nos guía en el espacio y las actividades a realizar, en este caso un ejercicio laboratorial de movimiento. Es importante recordar que las prácticas laboratoriales se llevan a cabo bajo la guía del docente y su retroalimentación.

Siguiendo este formato, la investigadora propone registrar en audio una serie de instrucciones para llevar a cabo la exploración laboratorial. Al inicio la herramienta es utilizada solamente como acompañante para realizar el training<sup>8</sup>. Se realizaron varias versiones en el inicio que nos ayudaron a ir entendiendo la lógica del funcionamiento de la voz y como decimos el guión. Este primer acercamiento a la audioguía concibe el training y dentro de este el calentamiento que en la cátedra de laboratorio se sistematizó mediante un trabajo grupal que comprende los siguientes principios:

### **Disposición al trabajo**

Se reconoce que la mente tiene un poder importante e influye directamente en el estado de ánimo de los participantes. Mantener una predisposición al trabajo es esencial para realizar un training psico físico eficaz.

### **Activación corporal**

Se entiende como las dinámicas que preparan el cuerpo. Son el conjunto de ejercicios ordenados que despiertan a los grupos musculares y lubrican las articulaciones más importantes. Dentro de este principio se desarrolla la exploración.

### **Regreso a la calma**

Es la parte en la que se recopila información, soltamos tensiones generadas ejecutando la exploración corporal, el ritmo cardíaco vuelve a la normalidad y la temperatura de nuestro cuerpo baja.

El training propuesto plantea desarrollarse dentro de tres etapas que involucran los principios antes mencionados y los cuales fueron importantes en el transcurso de la

---

<sup>8</sup> Training: entrenamiento (traducción al español)

ejecución de la práctica y a la vez para modificar la propuesta. En este orden, podemos señalar como primera etapa al calentamiento, la segunda es la práctica del movimiento en sí y la tercera es el cierre. En sí, lo importante es comprender que el training es el nombre que le damos a la rutina que hemos construido para este proceso y para las necesidades particulares de este ejercicio. Aludiendo a su nombre, el calentamiento nos sirve para calentar, lubricar, activar nuestro cuerpo, sus músculos y sus articulaciones.

Para la finalidad de esta investigación es indispensable hablar del acompañamiento mediante la voz como guía en el quehacer artístico dentro de la situación en la que se encontraba el mundo, ya que el nivel de distracción, la ansiedad e incertidumbre que atravesamos crecía a medida que pasaban los días. En definitiva, las circunstancias en las que en ese entonces vivíamos y que eran resultado de la situación de Covid19 fueron el desencadenante del uso de los audífonos como recurso para llevar a cabo el laboratorio.

Según investigaciones compartidas en la revista online Ciencia Latina, la pandemia:

“También afecta de manera significativa la salud mental de los individuos. No solo las personas que han padecido esta enfermedad corren el riesgo de presentar alteraciones en su salud mental, sino que todas las personas al estar en confinamiento, como medida de prevención del Coronavirus, pueden tener repercusiones psicológicas, ya sea a corto plazo: estrés, ansiedad, insomnio; o largo plazo: depresión, Trastorno de Estrés Postraumático (TEP)” (Castro & Velazco, 2021)

Por lo general, se cuenta con la guía del docente en las prácticas laboratoriales permitiendo que los estudiantes puedan involucrarse en el ejercicio y lo que detona. Esta audioguía es la alternativa que se decide emplear como dispositivo para el desarrollo de la práctica. Como ya indicamos, esta primera versión de acompañamiento con voz en off se plantea al observar que llevar a cabo la práctica laboratorial en situación de aislamiento y encierro, dificulta la ejecución de la propuesta debido a que las condiciones afectan la concentración y el desarrollo del ejercicio. Según el sitio web de la Organización mundial de la salud:

“Se calculó que la pandemia de COVID-19 había provocado un aumento del 27,6% de los casos de trastorno depresivo mayor (TDM) y un aumento del 25,6% de los casos de trastornos de ansiedad (TA) en todo el mundo en 2020”. (Organización Mundial de la Salud, 2022)

En otras palabras, la enfermedad afectó a las personas significativamente en cuanto a la salud mental. Evidentemente, se buscó una herramienta que acompañe y guíe el quehacer

laboratorial y se construyó la siguiente propuesta de audioguía para el training del Laboratorio I.

### Training primero

Iniciamos buscando una posición cómoda de pie. Cerramos los ojos, respiramos varias veces. Obsérvate, ¿cómo estás hoy? ¿estás sintiendo algún dolor? O al contrario ¿te sientes bien? Sin importar la respuesta, recuerda ser amable con tu cuerpo siempre. Continuamos. Taponar la fosa derecha con el pulgar de la mano. Inhala profundamente por la fosa izquierda. Sostén el aire y liberando el pulgar, lleva el índice a taponar la fosa izquierda. Exhala por el orificio derecho. Inhala por la izquierda. Repítelo ocho veces más. De forma lenta y despacio comienza a lubricar articulaciones. Inicia por la cabeza, hombros, codos, pecho, cadera, rodillas y pies. Ve a la posición de plancha, contamos 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Descansa. Repetimos dos veces más. Pasa a posición de puente e iniciamos veinte repeticiones. Recuerda la pausa de dos segundos cuando la cadera está arriba. Continuamos de pie, frota las palmas de las manos hasta calentar el aire entre ellas y con esta energía masajea todo el cuerpo. Es momento de hacer énfasis en los lugares que más lo necesitan. Vuelve a posición cero. Con los pies separados al ancho de las caderas, vuelve a frotar las manos hasta calentar el aire que está entre ellas. Intenta separarlas lo más lento posible reconociendo el aire que se calentó y que ahora es energía que se atrae. Mueve esta energía involucrando opuestos y empujándola. Deja el movimiento de los brazos y desplázate cambiando de dirección. Recuerda mantener un punto fijo mientras te desplazas o acompañar el movimiento con la mirada. Sé consciente de tu respiración, de tu columna y tu cadera ya que es de donde surge la energía. Sigue desplazándote, el movimiento inicia otra vez, ahora ve incluyendo disociación de diferentes partes del cuerpo, recorre todas las partes que puedes mover, ondas que recorren el cuerpo, movimientos desde la cadera como impulso de movimiento. Cambia el ritmo, prueba intensidades, cualidades, direcciones, opuestos, niveles y motores de impulso. Vamos a iniciar la exploración. En esta parte continúa moviéndote desde la percepción de lo que está sonando. ¿Acaso hay algún sonido que te recuerda algo en particular? Elige un tiempo y comienza a moverte según este. Recuerda puedes cambiar el ritmo hasta encontrar el tuyo. Desde la escucha elige una calidad de movimiento que te conecte con lo que está sonando y muévete. Deja que los pensamientos pasen, no te quedes en ninguno de ellos. Los silencios y las pausas son tan necesarios como los movimientos. Continúa moviéndote. Escucha las siguientes preguntas y observa. ¿Qué importancia le estoy dando a mi cadera, a mi columna? ¿Soy consciente de mi movimiento, desde dónde se genera este? ¿Qué me

dice la sonoridad? Continúa moviéndote. Poco a poco va desapareciendo el movimiento y te diriges hacia la quietud. Este es el momento para guardar información como sensaciones, imágenes, sonidos, percepciones sobre la práctica. Observa cómo tu ritmo cardíaco vuelve a la normalidad. (Recuperado del diario de trabajo)

En esta primera propuesta el uso de una voz en off por medio de audífonos funcionó como guía en el desarrollo del ejercicio laboratorial, sin embargo, se reflexiona acerca del tiempo entre premisas, el tono de voz en la que nos dirigimos en cada fase y los tiempos de silencio que son fundamentales en el audio para ejecutar las instrucciones.

En concordancia a esta investigación, Laboratorio I provoca la creación de un training personal que contempla las necesidades que requiere este proceso en específico. Es decir, al observar el contexto en el que se iba a realizar, fue necesario prestarle atención a los aspectos físico, emocional y mental. Los principios tienen relación directa con la situación de Covid19 y la realidad personal de la investigadora. Fue lógico iniciar con la pregunta de ¿Cómo nos encontramos ese día, ese momento antes de iniciar el trabajo laboratorial?. Al hacerlo se desencadenó el otro principio que engloba el trabajo del cuerpo desde la amabilidad y finalmente el último principio que propone archivar la información necesaria y soltar el ejercicio para volver al presente.

## **2.2 Laboratorio II: Los principios Ashi y Tashi del lenguaje de movimiento Gaga, como herramienta para la construcción de una dramaturgia del movimiento.**

Al iniciar el segundo ciclo de práctica laboratorial se retoman los intereses encontrados al final de Laboratorio I. En tal sentido, nos reencontramos con la música concreta, en específico una pieza musical de Karlheinz Stockhausen fue el estímulo que acompañó e intervino en el proceso. Esta segunda versión resultó en primera instancia de analizar y modificar la base del entrenamiento planteado en el Laboratorio I. Naturalmente, además de observar y reconocer las nuevas necesidades del proceso.

### **Training para Telemusik de Karlheinz Stockhausen y uso de Lenguaje Gaga**

Iniciamos buscando una posición cómoda de pie. Cerramos los ojos, respiramos varias veces. Pausa. Obsérvate, ¿cómo estás hoy? Pausa. ¿estás sintiendo algún dolor? O al contrario ¿te sientes bien? Pausa. Sin importar la respuesta, recuerda ser amable con tu cuerpo siempre. Pausa. Continuamos. Taponar la fosa derecha con el pulgar de la mano. Inhala profundamente por la fosa izquierda. Sostén el aire y liberando el pulgar, lleva el

índice a taponar la fosa izquierda. Exhala por el orificio derecho. Inhala por la izquierda. Pausa. Repítelo 8 veces más. Pausa. De forma lenta y despacio comienza a lubricar articulaciones. Inicia por la cabeza, hombros, codos, pecho, cadera, rodillas y pies. Ve a la posición de plancha, contamos 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Descansa. Repetimos 2 veces más. Pausa. Pasa a posición de puente e iniciamos 20 repeticiones. Recuerda la pausa de 2 segundos cuando la cadera está arriba. Continuamos de pie, frota las palmas de las manos hasta calentar el aire entre ellas. Pausa. Con esta energía masajea todo el cuerpo, haz énfasis en los lugares que más lo necesitan. Vuelve a posición cero. Con los pies separados al ancho de las caderas, vuelve a frotar las manos hasta calentar el aire que está entre ellas. Pausa. Intenta separarlas lo más lento posible reconociendo el aire que se calentó y que ahora es energía que se atrae. Mueve esta energía involucrando opuestos y empujándola. Deja el movimiento de los brazos y desplázate cambiando de dirección. Recuerda mantener un punto fijo mientras te desplazas o acompañar el movimiento con la mirada. Sé consciente de tu respiración, de tu columna y tu cadera ya que es de donde surge la energía. Sigue desplazándose, el movimiento inicia otra vez, ahora ve incluyendo disociación de diferentes partes del cuerpo, recorre todas las partes que puedes mover, ondas que recorren el cuerpo, movimientos desde la cadera como impulso de movimiento. Cambia el ritmo, prueba intensidades, cualidades, direcciones, opuestos, niveles y motores de impulso.

La primera fase del training se realiza con un tono de voz amable y suave que poco a poco va permitiendo la ejecución de las distintas actividades planteadas. Esto permite que la participante vaya acoplándose al movimiento gradualmente. Es conveniente mencionar que, estos ejercicios fueron recopilados de distintas cátedras y son los que trabajan el cuerpo que se necesita para la exploración.

Vamos a iniciar la exploración. En esta parte continúa moviéndote desde la percepción de lo que está sonando. ¿Acaso hay algún sonido que te recuerda algo en particular? Pausa. Elige un tiempo y comienza a moverte según este. Pausa. Puedes cambiar el ritmo hasta encontrar el tuyo. Desde la escucha elige una calidad de movimiento que te conecte con lo que está sonando y muévete. Deja que los pensamientos pasen, no te quedes en ninguno de ellos. Pausa. Los silencios y las pausas son tan necesarios como los movimientos. Continúa moviéndote. Escucha las siguientes preguntas y observa. ¿Qué importancia le estoy dando a mi cadera, a mi columna? Pausa. ¿Soy consciente de mi movimiento, desde dónde se genera este? Pausa. ¿Qué me dice la sonoridad? Pausa, cierra los ojos. Vamos a recuperar sensaciones, imágenes de la exploración en la orilla del mar que sucedió hace un tiempo en danza contemporánea VI. Recuerda como el peso de tu cuerpo y el agua

enterraron tus pies. Encontraste a Tashi. Pausa. A partir de ahí decidiste moverte. ¿Cómo te movías? Pausa. Mantén la condición de Tashi y continúa. Observa el motor de movimiento de este momento, observa tus pies. ¿Cómo intentaste desplazarte? Pausa. ¿Qué hicieron tus pies? Pausa. Deja la condición de enraizamiento. ¿Dónde se da el movimiento? Pausa. ¿Qué partes de tu cuerpo se involucran en este intento por desplazarte? Pausa. Ahora estás en Ashi. Continúa moviéndote. Poco a poco va desapareciendo el movimiento y te diriges hacia la quietud. Este es el momento para guardar información como sensaciones, imágenes, sonidos, percepciones sobre la práctica. Observa cómo tu ritmo cardíaco vuelve a la normalidad.(Recuperado del diario de trabajo)

En cuanto al desarrollo de la cátedra de laboratorio, se utilizó a Telemusik pieza musical de Karlheinz Stockhausen para la parte exploratoria en conjunto con este audio y un sonido ambiente para la primera fase, ambas musicalidades se usaron a modo de acompañamiento. Además, las premisas dentro del training fueron modificadas regularmente por los diferentes ejercicios que la investigación requería.

En esta segunda propuesta de audioguía, se observó una mejora en el cálculo de tiempo para el desarrollo de la premisa en función del lenguaje Gaga, así como para ejecutar las diferentes instrucciones del training. Se involucró cuestionamientos que permitieron llevar la atención a puntos específicos que ayuden en la percepción del sonido y el uso de la musicalidad en la exploración. ¿Cómo reacciona mi cuerpo a distintos sonidos?, ¿Cómo puedo direccionarme a mí misma?, ¿Contaminación acústica?, ¿Cómo aislarme estando confinada?, ¿Cómo es mi voz en modo guía?, ¿Cómo es mi voz cuando estoy relajada?, ¿Cómo reacciona mi cuerpo a la música concreta?, ¿Qué encuentro en el estímulo sonoro?, ¿Cómo estos sonidos provocan al cuerpo?, ¿Cómo me muevo?, ¿Por qué me muevo así?. ¿Qué textura tiene la arena en mis pies?, ¿Cuál es la temperatura del agua?, ¿Cómo se relaciona el movimiento de las olas con mi movimiento?, ¿donde se encuentra mi peso con respecto a mis pies?. Es decir, se recuperaron imágenes y sensaciones importantes experimentadas en la cátedra de Danza Contemporánea VI.

### **2.3 Telemusik de Karlheinz Stockhausen Herramienta musical**

Con respecto a la herramienta a utilizar en Laboratorio II, tenemos a la música concreta de Karlheinz Stockhausen, en específico, la composición musical Telemusik<sup>9</sup>. De esta forma, el

---

<sup>9</sup> Telemusik es una composición electrónica de Karlheinz Stockhausen, y es la número 20 de su catálogo de obras. Desarrollada en 1966, con una duración de 17'30".

movimiento junto con la musicalidad se sincronizaron y esto evocó un espacio-tiempo distinto. Por ende, fue posible sumergirse en un transitar de sonidos diversos que provocaron sensaciones y se tradujeron en acciones.

Debe señalarse que la forma en la que se ha compuesto Telemusik hace que sean posible diferentes interpretaciones. Si bien, es una propuesta de música electrónica, por lo tanto existe solo en la reproducción digital, es decir no puede ser tocada en vivo. Sin embargo, Telemusik está compuesta por sonidos que si suceden, que son reales. Sus sonidos son grabaciones de músicas étnicas de todo el mundo y sonidos generados electrónicamente. La pieza cuenta con más de veinte de estos fragmentos grabados. Sólo siete momentos de la obra se limitan exclusivamente a sonidos electrónicos. Varios sonidos parecen venir de lejos debido a que están fuera del rango habitual, pues nuestros oídos no pueden analizarlos. De acuerdo a esto, se entiende que la forma en la que se compuso fue intención del músico y de hecho tiene que ver con el nombre de la obra. En griego el nombre de la pieza musical Telemusik tendría relación en cuanto a *tele* significa lejos, muy lejos. En este sentido, Tekemusik querría decir música que se oye a lo lejos. En definitiva, gracias a la configuración de distintos sonidos que están fuera y dentro del rango habitual se puede generar escenarios diversos, motores de movimiento y acciones que llevaron a la investigadora creadora a habitar otros lugares.

En relación a esto, Coccia(2010) menciona que “Ser en el mundo significa ante todo ser en lo sensible, moverse en ello, hacerlo y deshacerlo sin interrupciones”(p. 10) En este sentido, se construyó y abordó la forma en la que los movimientos, las imágenes, textos y demás, responden a intuiciones llevadas a cabo en el proceso por medio de la bitácora diario de trabajo que se desarrolló a manera de ayuda memoria, en donde se registran información sobre el proceso creativo. El contexto emocional que generó la pandemia 2019 y la situación de aislamiento, desencadenó ansiedad y estrés, esto llevó a la investigadora a refugiarse en su imaginario y para esto, la música concreta resultó ser una decisión muy interesante. Así mismo, es importante hacer énfasis en que esta corriente musical está compuesta por sonidos existentes por lo tanto, la investigadora creadora inconscientemente los relaciona con recuerdos e imágenes.

### **Ejercicio 1: El sonido como estímulo que denota movimiento y genera una espacialidad.**

Este ejercicio fue pensado debido a la visualidad que percibía la investigadora creadora cuando escuchaba Telemusik, relacionándola con recuerdos. Reiterando, la música concreta está compuesta por sonidos existentes, esto permitió relacionar los sonidos con

lugares, permitiendo recrear situaciones. El tiempo de ejecución del ejercicio se desarrolla aproximadamente en ocho minutos. Por consiguiente, la investigadora creadora lo traduce al movimiento. Estos momentos son el estímulo específico, pues detona en el cuerpo sensaciones inmediatas que evocaron a moverse de una manera en la que el movimiento se fragmentaba; debido a que los sonidos estridentes tenían este efecto en el cuerpo, esto invitaba a mirar hacia las diagonales, pues la investigadora creadora percibía venir los sonidos desde esas direcciones.

### **Narración contextual en donde se desarrolla el ejercicio**

La siguiente narración sucedió en mi departamento en Quito, un lugar lleno de muebles, paredes y ruido, específicamente en una habitación pequeña. Inicié de pie visualizando el lugar, intentando tener una vista periférica del espacio para relacionarme con este. Me encontraba en una habitación de espacio reducido, no solo por la enorme cama que tenía sino también por el mueble de televisión, el piano que nadie usaba, la silla en donde se coloca la ropa que aún no está sucia pero tampoco está limpia como para ponerla en el closet y por último el velador. Este lugar era el único espacio disponible para mi práctica y mi horario. Fue ahí que inmediatamente al observar el tamaño del espacio que tenía para moverme y trasladarme, supe las limitaciones que configuraban el espacio, pues estaba aglomerada de muebles y el piso con alfombra generaban fricción cuando quise moverme. En otras palabras, era el lugar que tenía y podía usar en ese momento.

Conseguí audífonos inalámbricos y configuré el sonido en envolvente, modifiqué los graves y agudos para mejorar mi experiencia. Volviendo al ejercicio, le dí play a la audioguía y mi voz comenzó a sonar cambiando la idea de habitación a un espacio distinto y cuando sonó la pieza musical la idea de espacio<sup>10</sup> de la habitación se transformó en un lugar desconocido e interesante. Es decir, sonando Telemusik el sitio era otro mundo, sin dimensiones. En concreto, el hecho de que la participante se aisle por medio de audífonos implica que pueda adentrarse en el ejercicio, pues la atención se centra en el sonido y este es el estímulo más fuerte.

Luego sonó Telemusik en la audioguía, escucho un pitido como si alguien me llamará, a medida que sonaba diferencié entre eléctricos, estridentes y otros lejanos. Además, otros sonidos los relaciona con acciones como por ejemplo bootear una pelota. Los sonidos estridentes me llevaban a girar impulsivamente, varios sonidos cortos pero intensos me provocaron cambiar de dirección al trasladarme y los lejanos me invitaban a la pared. En

---

<sup>10</sup> Término que deriva del latín "Spatium" sirve para describir aquel lugar en el que está contenida la materia.

otras palabras, según el sonido que escuchaba intentaba traducirlos. Luego observé que me distraje y recordé la importancia de la pausa para volver al ejercicio y no moverme de adrede, en esos momentos de pausa respiré conectando con la escucha hacia mi cuerpo y esto me llevó a confiar en mi intuición. En este sentido puedo describir a la intuición como este fluir entre la escucha del deseo hacia la acción de moverme. Volví al ejercicio, sentía que Telemusik me transportaba a un espacio distinto como el desierto, quizá en el cráter de algún lado.(Recuperado del diario de trabajo)

Por otro lado, Karlheinz Stockhausen se inspiraba en la galaxia para componer su música y también como ya se mencionó, se la construía a base de momentos<sup>11</sup>. Escuchar Telemusik desde los audífonos anulando cualquier otro estímulo invitaba a imaginarse un espacio y circunstancias para moverse con apoyos y fricción en el piso. Este espacio en el plano de la realidad fue un cuarto con piso de alfombra, menos de un metro de ancho y quizá dos metros de largo en el cual se pudo generar movimiento, además, de contar con muebles y paredes que resultaban parte de esta espacialidad. En el plano de la fantasía, que es el lugar en donde yace la imaginación y el juego, yo sentía que estaba en un cráter, inmenso para ver, más no para habitar, plano, con rocas y obstáculos.

Imagen 2



Exploración bajo la musicalidad Telemusik. Fuente: (Captura de pantalla)

---

<sup>11</sup> Momento musical es una pieza corta, originaria del romanticismo.

Como resultado de este ejercicio se consiguió sincronizaciones entre movimiento y sonidos. Mejoró la escucha en cuanto a la percepción de sonidos que permitieron la sincronización antes mencionada. Adjunto a esto, se logró una espacialidad que funcionó como un recurso y no un limitante dentro de la exploración. En definitiva, la pieza musical fue un recurso interesante dentro de la creación de la dramaturgia de movimiento en esta investigación al invitar al juego.

## **2.4 Desde los pies Ashi y Tashi**

Los elementos Ashi y Tashi, parte del lenguaje Gaga son necesarios para experimentar el movimiento desde las condiciones que se propone dentro de esta investigación. Como ya se mencionó antes, Ashi por su parte propone mover energía desde los bordes de los pies, lo que lleva a involucrar cadera y columna. Y Tashi por otro lado, anula el desplazamiento y propicia el movimiento en el tren superior. Es así, que la flexión de las rodillas y el uso de niveles están dentro de las posibilidades de movimiento en Tashi. Dentro del uso de estas dos condiciones se provocan sensaciones particulares; en el caso de Ashi se siente la circularidad de los movimientos y Tashi brinda sensaciones de concentrar la energía hacia el suelo.

### **Ejercicio 2: Ashi y Tashi como premisas para el movimiento.**

El presente ejercicio resulta de la intención de complementar el desarrollo exploratorio planteado en el proceso del Laboratorio I. Fue de interés personal de la investigadora creadora utilizar elementos del lenguaje de movimiento Gaga, pues respalda varios principios en los cuales recae su experimentación con el movimiento, como el juego, el deseo y la acción.

## **2.5 Narración contextual del ejercicio**

Es necesario poder contextualizar mi experiencia, ya que existieron dos factores importantes. Uno de estos factores es la visualidad y la musicalidad, estos hicieron posible que se diera la experiencia estética entre el entorno y mi ser.

Con respecto al ejercicio, este se desarrolla cuando decidí traer a la práctica laboratorial una experiencia de ciclos pasados. Utilicé mi sala que si bien es grande está repleta de muebles sin sentido, moví los muebles para posibilitar mi tarea. Para empezar elegí al

elemento Tashi. Cierro mis ojos y siento mis pies separados al ancho de mis caderas, llevé el peso de mi cuerpo de lado a lado, después hacia el frente y hacia atrás para observar cómo se distribuía entre este par. Flexionar mis rodillas intentando bajar lo máximo posible y luego subir. Sin despegar mis pies del suelo los separé un poco más. Comencé a moverme desde la condición que me da este elemento. De inmediato reconocí la intención de moverme hacia los lados flexionando una de mis piernas, fui de lado a lado y al mismo tiempo mis brazos también se movieron. Intuitivamente agregué pausas de forma progresiva de forma que mi intención fue fragmentar el movimiento de mi tren superior, mientras mis rodillas estaban flexionadas y todo pasaba entre el nivel medio y alto. Observé que mis movimientos se daban en cuatro tiempos. A medida que pasaron los minutos sentí como mis cuádriceps quemaban. Noté que mi cadera utilizaba movimientos que dibujaron ochos con mis caderas. Además de ondas con mi columna y mi cadera que para mí confirmaron el flujo de energía que las recorría. En cuanto comencé con las olas sentí ganas de despegar las plantas de los pies y por ende trasladarme. Aunque mi traslado en el espacio haya sido casi imperceptible, la intención de hacerlo provocó que toda la atención se vaya a mis pies y la fuerza que producía dentro de la arena. Así mismo, mi tren superior y mis rodillas hicieron posible la ilusión de moverme frente al paisaje que me sostenía. (Recuperado del diario de trabajo)

Como resultado de la exploración propuesta, se logró habitar otros espacios posibles desde la condición del elemento Tashi, puesto que nos fijó en el suelo y anuló el traslado del cuerpo por el espacio. Así mismo, se observó como consecuencia de Ashi una circularidad que se generó en la cadera y la columna provocando la sensación de conexión entre ambas, un flujo de energía constante que iba y venía. A consecuencia de lo antes mencionado, se construyó dos partituras de movimiento en las que aparecen los elementos Ashi y Tashi.

## **2.6 Lo sensible, lo sensorial y lo lúdico**

La construcción de esta dramaturgia se ve atravesada en primera instancia por las respuestas a la pregunta ¿Cómo reacciona mi cuerpo a la música concreta? La investigadora creadora encuentra sensaciones de electricidad, silencios, detenciones y pausas. Reconoce que el movimiento nace y se conecta con el sonido. En consiguiente, se tropieza con la pregunta ¿Qué encuentro en el estímulo sonoro?, este cuestionamiento nace de la intención que tiene la investigadora creadora de materializar los sonidos que escucha, ligado al tamaño del espacio que no se percibe como limitante si no como

situación, pues la visualidad que generaba en conjunto con Telemusik se complementa con el espacio. En este sentido, el proceso creativo se desarrolla en medio de decisiones, intuiciones y percepciones a partir de la pieza musical Telemusik lo que le permite a la investigadora creadora vivir una experiencia estética respecto a la condición de sus pies.

En esta investigación, danza es todo lo que la creadora ha podido hacer musicalmente con su cuerpo. Esta musicalidad puede llevar al movimiento a distintos compases, significaciones, formas y más. En efecto, recalcamos que la música de Stockhausen trata de la experiencia y la intuición, es así, que la investigadora creadora se permite decidir desde y para un lugar compositivo y según las necesidades que requiere el trabajo dentro de los laboratorios. Es importante hacer énfasis, que el desarrollo de los laboratorios se da en una situación de encierro y aislamiento. De acuerdo a Coccia (2010):

“Gran parte de los fenómenos que rubricamos como espirituales (tales como el sueño o la moda, la palabra o el arte) no sólo presuponen alguna forma de comercio con lo sensible, sino que son posibles sólo gracias a la capacidad de producir imágenes o de ser afectados por ellas... ¿De qué es capaz lo sensible en el hombre y en su cuerpo, hasta dónde pueden llegar la fuerza, la actividad, la influencia de la sensación en las actividades humanas?(pp. 12-13).”

Por lo tanto, la experiencia que tiene la investigadora, es su modo de percibir la vida en el momento y de vincular percepción con emoción, al tratarse de una experiencia artística resuena con los varios estímulos que le afectan como la musicalidad, la visualidad y el espacio en el que se encuentra.

En efecto, cuando mencionamos juego es necesario traer a colación a Gadamer(1991) y su pensamiento sobre el mismo “el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto en la cultura humana sin un componente lúdico”(p. 31). Gadamer es importante dentro de la investigación debido a que respalda el interés personal de la investigadora creadora, pues es fundamental llevar la experiencia corporal hacia lo lúdico<sup>12</sup>. Se trata de moverse en armonía para obtener placer. Lograr entrar al juego de la situación en donde se tiene un estímulo musical y dos premisas de movimiento que permiten que se dé la experiencia estética entre la investigadora creadora y el entorno.

---

<sup>12</sup> Se conoce como lúdico al adjetivo que designa todo aquello relativo al juego, recreación, ocio, entretenimiento o diversión

En relación con este tema, resulta importante recordar que para la investigadora creadora la acción de moverse significa experimentar la vida sensiblemente desde el cuerpo.

Con respecto a esto, Coccia(2010) dice: "Para que se dé lo sensible (y, por lo tanto para que se dé la sensación), es necesario algo intermedio"(p. 25). Siendo así que, en este proceso creativo, para que se dé lo sensible debe existir el cuerpo como intermediario para traducir en movimiento los estímulos externos como el sonido. Brevemente, movernos permite la percepción de sensaciones, indagar en ritmos, intensidad, cualidad, opuestos, dirección, impulso, niveles, gestualidad, deshacernos de juicios, tensiones, estrés, etc. En definitiva nos sitúa en un estado lúdico<sup>13</sup> con el entorno en ese instante. Es por ello, que se recupera del diario de trabajo de danza VI varias anotaciones sobre cómo se llevó a cabo la exploración en la orilla del mar y se observa cómo se desarrolló la experiencia.

Cuerpo, sonido y movimiento: Para conectar, de pie en la orilla cierro los ojos y observo mi cuerpo antes de entrar al agua. Luego, con atención escucho los sonidos del entorno que me ayudan a entender la espacialidad, pues reconozco el viento, el agua y los pájaros. Abro los ojos y entro al agua, de inmediato siento la temperatura del agua en mis pies. Observo que mi respiración cambia. Contemplo el paisaje enfrente de mí, tan inmenso y tan profundo. Mi cuerpo se hunde por su propio peso, escucho y los sonidos me invitan a moverme. Mis manos y mi cadera son las primeras que responden. Mis rodillas son las que posibilitan el flujo de energía entre mi cadera y mi columna. (Recuperado del diario de trabajo)

Siendo que, se considera al lenguaje de movimiento Gaga como una herramienta que tiene como objetivo desbloquear el cuerpo, brindando y permitiendo descubrir otras habilidades dentro de la práctica dancística.

Monroy(2003) indica que:

"La danza como proceso artístico-creativo está profundamente ligada a la dimensión emocional del ser; es de allí que surge en un primer momento el impulso de bailar, la necesidad de hacerlo. El movimiento como acción conducente está absolutamente relacionado con el deseo (aspecto emocional), pero también con la voluntad, que está orientada por el pensamiento reflexivo, es decir, por la razón.(p.163)

Todos estos elementos permiten explorar desde la sensibilidad y condición de cada ser. Provocando la pregunta ¿Cómo estos sonidos provocan al cuerpo? En medio de una

---

<sup>13</sup> Del juego o relacionado con esta actividad

situación de aislamiento y en un espacio limitado, se observa un cuerpo que bajo una musicalidad se traslada a experiencias pasadas y a espacios imaginarios. Uno de los momentos más importantes que atravesó la creadora es cuando sus pies se hundían en la orilla del mar y al intentar moverse desde ahí reconoció a los dos elementos de Gaga. El material del piso permite que se enraíce y que al trasladarse se genere fricción provocando cualidades en el movimiento.

Sin duda, la dinámica que tiene como fin principal moverse en medio del espacio afecta directamente al ser desde un carácter lúdico. Por lo tanto, dicha dinámica arroja materialidades como movimientos, sonidos, sensaciones, percepciones que al organizarse construyen una partitura de movimiento. Esa forma de organizar es el sentido que le damos a la escritura del movimiento. La experiencia estética sucede entre el ser y el entorno y es solo ahí en donde la investigadora vive el juego. En consecuencia, Gadamer(1991) dice que “el juego artístico a diferencia de los otros juegos de la naturaleza, busca la permanencia”(p. 22).

Es por esto que, entendemos que la experiencia al generar conocimiento guarda sensaciones, imágenes y por supuesto movimiento, siendo esta última la forma en la que permanece en el tiempo. En el capítulo dos se comparte el proceso que generó una serie de archivos de audio que si bien me acompañaron en mi proceso creativo laboratorial, también me permiten compartir mi experiencia creativa con otras personas.

## Conclusiones

La presente investigación plantea como objetivo regresar la mirada hacia el proceso laboratorial realizado en situación de covid19. A través de la práctica artística y apoyo del diario de trabajo, se observa y se experimenta el uso de los principios ashi y tashi del lenguaje de movimiento Gaga. En todo caso, este estudio de carácter fenomenológico, explora en la conciencia de la creadora, percibe la vida en relación con el entorno y solo así produce significantes. En otras palabras permite validar otras realidades, la suya.

De forma preliminar podemos concluir lo siguiente:

- En cuanto al cuerpo, este se confirma como una herramienta para experimentar la vida sensiblemente, específicamente desde el movimiento.
- La práctica del movimiento consciente sólo es posible desde la atención total. Para que esto suceda es necesario una serie de estímulos que suceden al mismo tiempo entre el entorno y el ser, es decir que generen una experiencia estética.
- La improvisación bajo la música concreta fue una experiencia que nos saca de la zona de confort, ya que el cuerpo muchas veces busca conexión con lo que suena.
- Los sonidos fueron y son el estímulo principal para generar espacialidad y movimiento.
- La pieza musical genera espacialidad debido a que los sonidos dan forma al ambiente, es decir, al mundo.
- La experiencia estética que se vive permite obtener información, la cual es utilizada como recurso dentro de la práctica laboratorial. En este sentido, la información levantada más el uso de elementos del lenguaje de movimiento Gaga permitió desarrollar el proceso cumpliendo la dualidad planteada entre el deseo de moverse y la acción.
- Los diferentes estímulos utilizados a lo largo del proceso se resuelven como dispositivos de cada ejercicio planteado, pues certifican como el cuerpo desde su sensibilidad reacciona a lo que sucede a su alrededor.
- Se observa que, la construcción de la dramaturgia de movimiento se da desde una práctica laboratorial desde la introspección. Es así, que se sostiene la línea del proceso subjetivo de la investigadora.

- El recurso de la audioguía consiste en dar la información necesaria que permita al participante centrarse en los hechos relevantes y despertar la curiosidad por medio de la escucha, por lo que encuentro necesario plantear un acompañante de este tipo para quienes se encuentran dentro de la categoría de personas neurodivergentes, o quienes trabajan sin guía.
- El aporte de esta investigación deviene de las necesidades del proceso. En concordancia a esto se genera una audioguía que acompaña los procesos creativos de la participante en medio de la situación Covid19. Además, permite que se pueda replicar la experiencia creativa, pues esta propuesta final traza un camino en el imaginario de quien lo realiza y de esta forma lo conduce en la exploración.
- Al final de esta experiencia pude evidenciar las limitaciones que conlleva la práctica laboratorial en solitario, sin duda, el arte escénico necesita ser realizado en colectivo y produciendo un convivio.

## Referencias

- Castro, I., & Velazco, D. (2021, December 28). *Lo que dejó el covid-19 en la salud mental de los estudiantes*. Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar. <https://ciencialatina.org/index.php/cienciala/article/view/1357>
- Coccia, E. (2010). *La vida sensible*. Marea. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5667729.pdf>
- Demaizière, T., & Teurlai, A. (Executive Producers). (2020). *En movimiento* [TV series]. Falabracks, Gaumont. <https://www.netflix.com/ec/>
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. Paidós. <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/dewey-john-el-arte-como-experiencia.pdf>
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós. <https://aisthesis2017.files.wordpress.com/2019/09/gadamer-la-actualidad-de-lo-bello.pdf>
- Heymann, T. (Director). (2017). *Mr. Gaga* [Film]. Heymann Brothers Films. [https://play.google.com/store/movies/details/Mr\\_Gaga?id=81HL13Z0MCs&hl=en\\_US&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/Mr_Gaga?id=81HL13Z0MCs&hl=en_US&gl=US)
- Lepecki, A. (2010). *Repensar la dramaturgia Rethinking dramaturgy*. Laboratorio Inéditos. <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Lindbergh, C. (2019, September 20). *Dramaturgia y cooperación /José A. Sánchez ARTEA-UCLM — El Apuntador*. El Apuntador. Retrieved March 10, 2023, from <https://www.elapuntador.net/articulos/dramaturgia-y-cooperacin-jos-a-snchez-arte-uclm>
- Macias Osorno, Z. (2010). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Repositorio Institucional Unam. [https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-poder-silencioso-de-la-experiencia-corporal-en-la-danza-contemporanea-3492449?c=56l1Ze&d=false&q=\\*&i=2&v=1&t=search\\_0&as=2](https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-poder-silencioso-de-la-experiencia-corporal-en-la-danza-contemporanea-3492449?c=56l1Ze&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=2)
- Monroy, M. (2003). *Redalyc. La danza como juego, el juego como danza. Una pregunta por la pedagogía de la danza en la escuela*. Redalyc. <https://www.redalyc.org/pdf/834/83400611.pdf>
- Organización Mundial de la Salud. (2022). *Salud mental y COVID-19: datos iniciales sobre las repercusiones de la pandemia*. Oms. [https://docs.google.com/document/d/1Om4PeI52ohWcW\\_6NzXxaeGzszU5VV\\_Bn/edit](https://docs.google.com/document/d/1Om4PeI52ohWcW_6NzXxaeGzszU5VV_Bn/edit)
- Ortiz, E. (2020, agosto). *Ashi* [comunicación personal].
- Ubaté Gonzales, L. (2014). *Descifrar lo Visible: Proyecto de Audio Descripción Radiofónica para personas con Discapacidad Visual en el Museo Nacional*. Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia

## Anexos

### Anexos A Audioguía

[https://drive.google.com/drive/folders/1P5B7x3ZugrO2E\\_-s1uwqSw\\_GCuLRKbWv?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1P5B7x3ZugrO2E_-s1uwqSw_GCuLRKbWv?usp=share_link)

### Anexos B Cuestionamientos sobre la exploración

¿Cómo reacciona mi cuerpo a distintos sonidos? reacciona impulsivamente

¿Cómo puedo direccionarme a mí misma? desde un tercero/a

¿Contaminación acústica? exceso de sonido que altera las condiciones normales del ambiente en una determinada zona.

¿Cómo aislarme estando confinada? audífonos

¿Cómo es mi voz en modo guía? lenta, amable y relajada

¿Cómo es mi voz cuando estoy relajada? amable, atenta

¿Cómo reacciona mi cuerpo a la música concreta? reacciona queriendo representar los sonidos relacionándolos con acciones existentes

¿Qué encuentro en el estímulo sonoro? conexión con el sonido para iniciar el movimiento

¿Cómo estos sonidos provocan al cuerpo? sensibilidad

¿Cómo me muevo? circular, fragmentada

¿Por qué me muevo así? contexto, formación, exploración

### Anexo C Apuntes sobre los pies

Intento escuchar y entre tanto ruido no me escucho ni a mí misma.

Muevo los pies, y lo son todo.

Muevo los pies y desde allí pienso.

Muevo mis pies y creo espacio.

Muevo los dedos de mis pies y me enraízo.

Muevo los talones y me hundo.

Muevo mis pies desde la flexión de la rodilla y estoy lista para seguir...

Regreso a mi experiencia corporal, me encuentro ensimismada moviéndome desde mis pies. Mis brazos dibujan en el aire, mi respiración se sincroniza con el movimiento. Sonando Telemusik. Las sensaciones emergen y me recuerdan la textura de la arena, la brisa, la temperatura del agua y el sonido del mar, del viento y del roce de la tela de mi ropa. El cuerpo se mueve, a veces al tiempo y otras al destiempo. Finalmente la audioguía es quien me invita a volver al presente y a ser consciente de lo vivido.