

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

La composición coreográfica mediante el uso del Análisis de Movimiento de Rudolf von Laban aplicado a la creación coreográfica desde la relación con un objeto escénico, para la construcción metafórico-representacional de una estructura social restrictiva


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

Autor:

María Augusta Neira Parra

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

ORCID:  0000-0002-9178-8774

Cuenca, Ecuador

2024-03-04

Resumen

El presente trabajo de integración curricular analiza, desde una mirada sobre la praxis y en conexión con conceptos teóricos y metodologías de creación y composición escénica, la construcción dramática del ejercicio de creación escénica *El bucle... jamás termina*. A partir del estudio de las características físicas de un objeto en particular, y la manera de producir desde este objeto un sentido metafórico sobre estructuras sociales rígidas y limitantes del ser humano y su construcción de identidad y pertenencia, se buscó producir una organización de elementos corporales, coreográficos y escénicos que constituyan una estructura dramática que contenga y organice tanto los materiales producidos por los intérpretes creadores, como la mirada de la directora, con el objetivo de crear un discurso escénico. Para este propósito se utilizaron metodologías de estudio y creación corporal como el Análisis de Movimiento de Laban, y en particular el concepto de kinesfera y las cualidades de movimiento que propone Rudolf Von Laban, así como un acercamiento escénico al uso del objeto y su capacidad simbólica y teatral.

Palabras clave: análisis de movimiento de Laban, composición coreográfica, objeto escénico, estructura social, metáfora



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The present curricular integration work analyzes, from a perspective of praxis and in connection with theoretical concepts and methodologies of scenic creation and composition, the dramaturgical construction of the scenic creation exercise *El bucle... jamás termina*. Starting from the study of the physical characteristics of a particular object, and the way of producing from this object a metaphorical sense about rigid and limiting social structures of the human being and their construction of identity and belonging, we sought to produce an organization of bodily, choreographic, and scenic elements that constitute a dramaturgical structure that contains and organizes both the materials produced by the performing creators and the director's perspective, with the aim of creating a scenic discourse. For this purpose, methodologies of bodily study and creation such as Laban's Movement Analysis were used, particularly the concept of kinesphere and the movement qualities proposed by Rudolf Von Laban, as well as a scenic approach to the use of the object and its symbolic and theatrical capacity.

Keywords: Laban movement analysis, dance choreography, stage object, social structure, metaphor



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen.....	2
Introducción.....	5
Capítulo I Herramientas teórico-prácticas en el proceso de investigación-creación.....	7
1.1 El objeto escénico.....	7
1.1.1 El objeto escénico: Mauricio Kartun.....	8
1.1.2 El teatro de objetos: Ana Alvarado.....	10
1.2 El Análisis de Movimiento de Rudolf Von Laban.....	13
1.2.1 Kinesfera de movimiento.....	16
1.2.2 Cualidades de movimiento.....	19
1.3 Sistemas sociales: El sentido de comunidad, según Bauman.....	21
1.4 La composición escénica según Galindo.....	24
1.5 La metáfora como herramienta representacional y composicional.....	29
Capítulo II Ejercicios de entrenamiento y creación para la generación y composición de materiales escénicos.....	33
2.1 Improvisaciones.....	34
2.1.1 Improvisaciones corporales.....	35
2.1.2 Improvisaciones en el objeto.....	38
2.1.2.1 Contexto sociocultural del uso del objeto.....	44
2.1.3 Improvisaciones externas al objeto.....	45
2.2 Ordenamiento de los materiales producidos.....	47
2.3 Traducción de los materiales a estructuras corpo-espacio-objetuales.....	50
Capítulo III Idoneidad y pertinencia de los mecanismos de composición escénica.....	52
3.1 Resultados.....	53
3.1.1 Evaluación de las improvisaciones.....	54
3.1.2 Evaluación de los materiales coreográficos.....	56
3.1.3 Evaluación de la organización de materiales en relación con la temática de la investigación.....	57
Conclusiones.....	60
Referencias.....	62
Anexos.....	64

Introducción

Este proceso escénico se origina en el marco del laboratorio creativo de la cátedra Investigación del Proceso Creativo Centrado en los Procesos de Puesta en Escena I y II de la carrera de Artes Escénicas en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Dicha asignatura pretende que los estudiantes desarrollen su trabajo de titulación práctico apoyándose de las herramientas de creación y composición desarrolladas durante los años de formación previa, así posteriormente se realiza un análisis profundo del proceso creativo de manera crítica para generar un conocimiento teórico-práctico del proceso.

En este marco se decidió emplear diversas herramientas de creación y trasfondo teórico que sostienen la investigación creativa. El análisis del proceso de generación y composición de materiales escénicos para la construcción de una dramaturgia, sustentada en un lenguaje corporal, en relación práctica con el Análisis de Movimiento de Rudolf Von Laban desde la perspectiva del director, constituye un aspecto fundamental en la creación teatral contemporánea. Este enfoque busca integrar elementos clave como el lenguaje corporal y lumínico, así como la utilización del objeto escénico como símbolo y metáfora de una estructura social restrictiva, que a su vez puede construir un sentido de identidad en el intérprete/creador.

El objeto escénico, en tanto símbolo y metáfora, trasciende su función utilitaria para adquirir significados simbólicos que enriquecen la narrativa escénica. Al explorar el uso del objeto escénico como representación de una estructura social restrictiva, se abre la posibilidad de construir un discurso teatral que reflexione sobre las dinámicas sociales y su impacto en la identidad individual y colectiva. La exploración de la construcción de identidad a través del objeto escénico y el lenguaje corporal no solo enriquece la interpretación, sino que también empodera al intérprete/creador al involucrarlo en la creación y significación del material escénico.

El análisis de las estructuras sociales y culturales de un conglomerado humano revela su dualidad: por un lado, representan formas de organización e identidad que pueden limitar las expresiones y deseos individuales, sirviendo como herramientas de educación y adoctrinamiento social. Por otro lado, estas estructuras también posibilitan la creación de identidad y un sentido de pertenencia a un grupo humano específico. En este contexto, la subjetividad del individuo se ve fuertemente influenciada por las imposiciones, limitaciones y requerimientos conductuales que estas estructuras sociales generan para garantizar el adoctrinamiento social.

En este proyecto de investigación escénica, se busca utilizar el objeto escénico como metáfora de las estructuras sociales, explorando cómo esta influye en la vida y la expresión del individuo. Esta elección permite encauzar una investigación corporal y coreográfica que desemboque en una dramaturgia particular, en la que la interacción entre el individuo y las estructuras sociales se represente de manera visceral y simbólica.

La investigación corporal y coreográfica propuesta se erige como el vehículo que permitirá explorar, a través del movimiento y la composición escénica, la influencia de las estructuras sociales en la vida y la expresión del individuo. Esta aproximación proporciona una plataforma para la expresión artística que trasciende las limitaciones impuestas por las estructuras sociales, al tiempo que refleja la lucha entre la individualidad y la pertenencia a la comunidad.

Así se busca a través del sustento teórico y práctico discernir el papel de las herramientas utilizadas en el levantamiento y generación de material escénico hacia la creación de una dramaturgia particular, en la que se plasme la compleja interacción entre el individuo y las estructuras sociales; cómo éstas afectan su forma de actuar, cuál es la corporalidad que estos adoptan y cómo son obligados a adaptarse a esta.

En este ámbito de creación y composición escénica, es fundamental reconocer dentro del proceso las técnicas y dinámicas usadas en la generación de materiales para examinar su idoneidad dentro de la construcción dramática de la puesta en escena. Así también como la organización de materiales levantados para que se pueda construir una narrativa clara que evidencie la temática central.

Capítulo I Herramientas teórico-prácticas en el proceso de investigación-creación

En el capítulo introductorio de esta tesis, se abordará el análisis de las herramientas teórico-prácticas que fueron tomadas para el proceso creativo práctico llevado a cabo en las materias Laboratorio de Creación I, II y III de la carrera de Artes Escénicas. Durante este proceso se diseñaron movimientos y secuencias de danza para ser organizados en una dramaturgia en la que se buscó converger la práctica creativa y el tema a tratar, para la construcción de un producto escénico. Desde una perspectiva ampliada de la disciplina artística de la danza, se ha asumido la creación coreográfica como una herramienta que moviliza una serie de elementos conscientes e inconscientes, objetivos y subjetivos, tal como en la improvisación, donde se encuentran ante una estructura construida de manera definida que, al ensamblar un conjunto de recursos y elementos dispuestos mediante reglas de interacción, abre paso a un universo de posibilidades.

La práctica corporal, el análisis del movimiento y el objeto escénico son fundamentales en la creación de una narrativa coreográfica para la obra realizada, que busca reflejar una temática: la pertenencia social y la construcción de una identidad.

Dichas herramientas se han desarrollado durante el proceso de investigación-creación y han servido para levantar material compositivo. A partir de la aplicación del Análisis de Movimiento de Rudolf Von Laban, se generaron improvisaciones que brindaron a los intérpretes herramientas de movimiento y se exploraron las direccionalidades con base en el uso consciente de la *kinesfera*, aplicándola al uso del objeto escénico (estructuras).

Así también, se tomaron las definiciones de objeto escénico según las miradas de Ana Alvarado y Mauricio Kartun. Los cuales permitieron dar una profundidad a la comprensión del sentido y uso del objeto propuesto para el trabajo. Estas definiciones, junto con el componente filosófico-social de Bauman, quien habla sobre la comunidad y los individuos, ayudaron a desarrollar conexiones y un trasfondo tanto con el uso del objeto escénico como la corporalidad y las partituras creadas.

1.1 El objeto escénico

Para ubicar el punto de partida del objeto escénico, tomaremos como génesis el *Teatro de objetos*, el cual se reconoce como teatro posmoderno. Ubicándonos en esta lógica, lo primero que hay que aclarar es el término Posmodernismo, ya que, si bien se ubica en un

periodo histórico, no corresponde a un tiempo específico, sino más bien a un modo de pensamiento y concepción del arte. Tomando lo que Lyotard (1986) dice:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas; al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, (...) no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante. (...) El artista y el escritor trabajan sin reglas. (...) De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior {modo}. (p. 25)

Siguiendo esta definición, el Teatro de Objetos se desarrolla en una época de cambios en la percepción y concepción del arte y por sus relaciones con estas estructuras de pensamiento, que lo hacen ser producto de una permeación cultural. Además, se ubica el surgimiento de este teatro, como resultado de una sociedad de consumo, donde los objetos se reproducen en grandes cantidades, generando una cultura "objetal". Según Abraham Moles, lo "objetal" se refiere a todo lo que es artificial o creado por el hombre y que tiene un cierto grado de complejidad y estructura. Es decir, todo objeto que tenga una función específica y una cierta estabilidad.

Con esto en mente, se plantea al objeto como un generador de signos y dentro del teatro se vuelve un incitador de juego y de creación de sentido dentro de la escena

1.1.1 El objeto escénico: Mauricio Kartun

El objeto en el teatro se comporta de acuerdo a sus propias leyes, en atención al tratamiento que le otorgue la poética de la obra y a que, más allá de su ubicación real, se presentaría abstracto y figurado, por cuanto su fin es contener ficción e ilusión. (Zamorano, 2008, p.67)

Aunque el objeto tenga una ubicación real dentro del escenario, su presentación es abstracta y figurada para lograr el efecto deseado dentro de la obra teatral. El papel del

objeto en el teatro y cómo este se comporta de manera distinta en función de las reglas de la poética de la obra y de la ficción e ilusión que se quiere crear.

Por tanto, todo lo que aparece en el escenario es semiotizable, es decir, crea signos, lo que conlleva variados procesos de simbolización que se manifiestan en distintas figuras retóricas (cambio de sentido de una palabra u objeto, para aclarar o entregar otros contenidos. Ello tendría que ver con el “nivel de aprehensión” del objeto, que puede ser entendido de varias maneras. (Zamorano, 2008, p.67)

Todo lo que se presenta en el escenario es capaz de ser interpretado y simbolizado a través de signos. Esto da lugar a una variedad de procesos de simbolización que se manifiestan en diferentes figuras retóricas, como el cambio de sentido de una palabra u objeto para transmitir contenidos adicionales. Todo esto se relaciona con la forma en que se comprende el objeto, lo que puede ser entendido de diversas maneras. Es decir, significa que el escenario es un espacio en el que todo se convierte en un signo y es interpretado de ciertas maneras por el espectador.

Es importante destacar, según Kartun, que el objeto escénico no es una adición superficial, sino que es fundamental para posibilitar la construcción de la escena. “El objeto es un disparador para la imaginación y la creación” (Kartun, p. 38, 2013). Kartun hace hincapié en la capacidad del objeto de energizar la escena, y su capacidad para convertirse en un catalizador para la imaginación del espectador.

Además, Kartun no solo utiliza los objetos escénicos como herramientas narrativas, sino que también los usa para agregar texturas y elementos estéticos. Menciona su creencia de que la teatralidad no se limita solo a la acción y el diálogo, sino que también se encuentra en la construcción del espacio escénico y en la incorporación de objetos que refuercen la historia que se cuenta.

Mauricio Kartun considera el objeto escénico como una herramienta clave en la producción teatral. Para Kartun, es importante considerar los objetos escénicos no solo como elementos en la estética de la producción, sino también como parte integral de la narrativa en sí misma. En palabras de M. Kartún (2017): “El objeto da lugar a un mundo de ficción”; (p. 61).

1.1.2 El teatro de objetos: Ana Alvarado

Apenas aparece un objeto, aparece un mundo al cual pertenece, un mundo donde se halla y un mundo hacia dónde se dirige. (Alvarado, 2015)

Ana Alvarado, en su libro *El teatro de objetos* (2015), menciona que el uso de objetos es el principal elemento de la expresión teatral: “La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual.” (p. 8)

Para la autora, tanto el objeto como el cuerpo del actor son esenciales dentro de la construcción teatral y dramática. Es por esto que la relación de estos dos es imprescindible en el momento de concepción y montaje, puesto que; como la misma Alvarado lo menciona, actor y objeto forman parte del sistema de teatro objetual.

También menciona Alvarado (2015): “El objeto en sí ingresa a la escena por pleno derecho y altera también el tiempo del drama. El tiempo del objeto tampoco es una prolongación del tiempo humano y este último se modifica al enfrentarse con el objeto” (p. 15).

El objeto en sí adquiere un protagonismo propio, ingresando a la escena "por pleno derecho", es decir, con una relevancia y presencia en la obra que no se limita a la mera decoración. Esto modifica el tiempo del drama, ya que el tiempo del objeto tampoco es una prolongación del tiempo humano. Así, el objeto adquiere una temporalidad propia que no se rige por las mismas leyes que el tiempo humano, y esto a su vez afecta al público y a los actores al enfrentarse con él en el escenario.

Desde esta perspectiva, los objetos son más que meros accesorios o decoraciones, ya que tienen el poder de desarrollar el entorno y la personalidad de un personaje y, dependiendo de su posición, pueden contar historias por sí solos. En resumen, los objetos son esenciales para crear una atmósfera y dar profundidad a una narrativa.

Los objetos, vistos desde esta perspectiva, son la única presencia del relato, son los objetos los que desarrollan el hábitat de este cuerpo, los que lo asocian a un determinado mundo poético otorgándole una historia y una personalidad y son, los que, según su posición, serán capaces de contar las historias que ya portan. (Alvarado, 2015, p. 51)

“La percepción siempre es un punto de vista, la idea pierde el contacto con la experiencia. La dramaturgia de objetos se encuentra tendiendo un puente entre estos dos mundos.” (Alvarado, 2015, p. 56) La relación entre la imagen/objeto y el espectador, y cómo la percepción espacial y el tiempo influyen en la forma en que el espectador experimenta la obra. El lugar no es donde el objeto está, sino donde el espectador lo ve desde su punto de vista y percepción espacial. El tiempo se relaciona con la duración de la mirada y crea una línea de tiempo en la mente del espectador. La obra se construye considerando la relación entre la escena y el espectador.

El espectador dialoga constantemente con la imagen/objeto y con el que señala un foco determinado, una postura. La imagen cuenta con un lugar y un tiempo. El lugar se compone por el punto de vista del espectador, por su percepción espacial, esto quiere decir que no es un lugar donde el objeto está sino donde el espectador lo ve. El tiempo crea un horizonte, una línea de tiempo en el espectador, realiza una fuga hacia atrás y hacia adelante en la historia, está relacionado con la duración de la mirada. El espectador es el que ubica siempre este espacio-tiempo. La obra se construye con base en las posibilidades reales y materiales de la relación escena-espectador. (Alvarado, 2015, p. 55)

La dramaturgia de objetos es un enfoque teatral que implica la utilización de objetos físicos como elementos principales de la narración en lugar de enfocarse en el texto o las palabras habladas. Lo que significa que los objetos utilizados tienen una importancia igual o mayor que las palabras pronunciadas. Esta técnica es una forma de escribir la obra utilizando objetos reales, en lugar de texto, con los objetos convirtiéndose en el signo principal utilizado para la narración.

La dramaturgia de objetos no puede separar la escena de su contenido, la imagen materializada ya no tiene esa independencia. Es una dramaturgia que vive en la materialidad de la obra, está escrita con objetos, el signo no es la palabra, el signo es la cosa. (Alvarado, 2015, p. 56)

La concepción filosófica de que el cuerpo humano, en tanto objeto físico, es una forma en la que podemos entender el espacio objetivo, definiendo un lugar en el mundo y un tiempo específico. El cuerpo también es un medio a través del cual se puede comunicar, ya que permite el movimiento y materializa la comunicación a través de la imagen. En otras palabras, el cuerpo no solo es un objeto físico que habita en el mundo objetivo, sino también un medio a través del cual se puede interactuar con ese mundo y con otros individuos.

El cuerpo/objeto es un modo del espacio objetivo, es un punto de vista, define un lugar en el mundo y define un tiempo. El cuerpo/objeto de la obra es un medio, es lo que permite el movimiento hacia la comunicación, ejecuta el movimiento, materializa la comunicación a través de la imagen. (Alvarado, 2015, p. 56)

En el teatro de objetos estos pueden tener vida propia cuando se les da movimiento y se les permite moverse según su propia lógica interna. Incluso cuando se dejan de usar y se quedan en la quietud, todavía tienen una especie de "vida" en ellos, pero cuando son olvidados y pierden su uso, entonces "mueren". En resumen, el objeto siempre mantiene un diálogo entre la vida y la muerte.

Los objetos en cuanto se mueven según sus lógicas internas tienen la capacidad de estar vivos, lo mismo que de morir en el instante en el que son olvidados en la quietud. El objeto siempre mantiene un diálogo con la vida y la muerte. (Alvarado, 2015, p. 58)

La imagen no genera sentido por sí sola, sino que requiere de un observador para interpretarla y darle significado. Además, se destaca que el movimiento de la obra es siempre hacia afuera, es decir, su sentido se expande hacia el exterior, y que modificar las posiciones de los elementos de la imagen puede cambiar su sentido y generar nuevos significados posibles. En resumen, la cita reconoce que la interpretación y el sentido de una imagen dependen del contexto y del observador que la está mirando.

La posición del objeto le da un sentido al mismo, es por esto que al modificar las posiciones de cada elemento de la imagen toda la imagen cambia (se mueve). Restablece sus relaciones y abarca nuevos sentidos posibles. (Alvarado, 2015, p. 58)

El movimiento no es solo causado por el cambio físico de un objeto o ser de un lugar a otro, sino que también incluye el cambio en las relaciones que lo rodean. Si alguien cambia su entorno, esto puede llevar a un cambio en las perspectivas del objeto o ser y, por lo tanto, puede moverse internamente también. En resumen, la idea es que el movimiento implica un cambio en las relaciones con el entorno y la perspectiva interna del objeto o ser.

El movimiento no está solo dado por la dinámica del objeto, sino también por el cambio de las relaciones que los rodean. Pasar de un lugar a otro implica cambiar las relaciones con el entorno, por ende, acomodarse y permitir nuevas

significaciones implica un movimiento también hacia adentro del objeto: ya no es el mismo, se mueve porque no significa lo mismo siempre. (Alvarado, 2015, p. 58)

Con lo que propone la mencionada autora, se toma al objeto como algo necesario e indispensable en el proceso creativo. Dentro del laboratorio práctico, se desarrollaron diversos métodos para relacionarse con el objeto e inmiscuirlo en las acciones y secuencias que se realizaban. Para lo cual las características del objeto tomaron importancia en cuanto a la extensión y el flujo del movimiento.

Por tanto, el objeto se presenta y el público necesita tiempo para procesar su existencia escénica y su opción de cobrar vida. Una vez que esto ocurre, su sobriedad en la acción irá contando las posibilidades que tiene de mostrar el transcurso, el suceso y el actor humano contará por adhesión u oposición su propio tiempo y no a la inversa. (Alvarado, p. 15, 2015)

1.2 El Análisis de Movimiento de Rudolf Von Laban

“Vivimos constantemente en movimiento para alcanzar nuestras necesidades, tal y como decía Laban «El ser humano se mueve para satisfacer una necesidad, con el fin de alcanzar, con su movimiento, algo valioso para él»” (Ros, 2000, p. 350) Nos volvemos conscientes del fenómeno del movimiento gracias a nuestros sentidos del tacto y la vista, así como por el esquema mental que se confirma en nuestro cerebro mediante patrones neuromusculares. La reflexión y el pensamiento sobre el movimiento también nos permiten hacer una representación global. Esta idea de movimiento expresa que a través de la información sensorial y el procesamiento cognitivo que llegamos a ser conscientes del movimiento.

El Análisis de Movimiento de Rudolf von Laban (*Laban Movement Analysis* o LMA) es un sistema que se utiliza para analizar el movimiento humano y su expresión en diferentes formas artísticas, como la danza y el teatro. Fue desarrollado por el coreógrafo y teórico de la danza húngaro Rudolf von Laban en la década de 1920. “El LMA es un sistema capaz de describir las conexiones del cuerpo, la dinámica del movimiento producido por el esfuerzo muscular, la forma, la interpretación y la documentación del movimiento humano.” (Ros, 2000, p. 350)

La estructura de nuestro cuerpo está hecha para movernos. Los huesos, los músculos, los tendones, los nervios, etc. se articulan entre ellos en una gran

variedad de palancas. No obstante, ¿de qué manera se conectan? ¿Cuál es la organización corporal? ¿Cuáles son los esquemas de funcionamiento? ¿Con qué calidad de movimiento cogemos un lápiz o enroscamos un sacacorchos en el tapón de la botella de vino? ¿Qué forma toma el cuerpo cuando nos movemos para abrazar a alguien? ¿Qué dirección toma el brazo para coger una maleta del suelo? (Ros, 2000, p. 350)

Nuestro cuerpo está diseñado para moverse y los diferentes elementos del sistema músculo-esquelético trabajan juntos para producir una amplia variedad de movimientos y acciones. La forma en que estos elementos se conectan y organizan dentro del cuerpo, así como sus esquemas de funcionamiento y calidad de movimiento, pueden tener un impacto significativo en la forma en que realizamos actividades como sostener un lápiz, enroscar un sacacorchos o abrazar a alguien. Entender la organización y funcionamiento del sistema músculo-esquelético puede ayudarnos a entender mejor cómo nuestro cuerpo se mueve y cómo podemos mejorar su movimiento y rendimiento.

El LMA es un lenguaje para entender, observar, describir y anotar todas las formas de movimiento. A partir de las bases teóricas creadas por Rudolf Laban, como fueron la *Kinetography/Labanotation*: anotación del movimiento, el *Effort Shape*: estudio de la dinámica del movimiento, y el *Choreutics*: estudio del espacio. (Ros, 2000, p. 350)

Los principios del movimiento de Laban se refieren a las ideas fundamentales que rigen el enfoque de Laban para el estudio del movimiento humano. Estos principios incluyen la comprensión de la kinesfera (el espacio del movimiento que rodea al cuerpo humano), las acciones básicas de esfuerzo (relacionadas con la forma en que el movimiento se realiza, como fuerte/suave, rápido/lento, etc.), la notación del movimiento (un sistema de transcripción de movimiento diseñado por Laban), y la danza creativa (un enfoque en el proceso de creación de movimiento en lugar de la reproducción de movimientos preexistentes). En general, la idea básica es que el movimiento humano puede ser entendido y analizado a través de una serie de principios que son aplicables en diversos campos, incluyendo la danza, el teatro, la educación y la terapia del movimiento.

El enfoque de Laban se basa en cuatro componentes principales: el cuerpo, el espacio, el esfuerzo y el tiempo, que se combinan para crear un sistema completo de análisis y descripción del movimiento humano. Este sistema ha sido adoptado por

muchos coreógrafos y bailarines y ha tenido una gran influencia en la danza moderna y contemporánea. (Ros, 2000, p. 350).

El AML (Análisis de Movimiento de Laban) se divide en cuatro categorías: cuerpo, esfuerzo, forma y espacio. La categoría del cuerpo se refiere a cómo el cuerpo se mueve y cómo se relaciona con el espacio que lo rodea. La categoría del esfuerzo se centra en cómo los movimientos son realizados y las diferentes cualidades de energía que se utilizan. La categoría de la forma se enfoca en la forma en que los movimientos se organizan y la calidad de la forma en sí misma. Finalmente, la categoría del espacio se refiere a cómo el movimiento se relaciona con el espacio que lo rodea.

1. Cuerpo: Esta categoría describe las características físicas del movimiento del cuerpo humano. Es la responsable de la descripción de las partes del cuerpo en movimiento: qué partes están conectadas, qué partes están influenciadas por otras, así como los principios generales sobre la organización del cuerpo. (...) Irmgard Bartenieff fue decisiva en la creación de esta categoría. Diversas subcategorías incluyen:

1. Iniciación del movimiento empezando desde una parte específica del cuerpo (conducciones).
2. Conexión entre las diferentes partes del cuerpo.
3. Secuencialización del movimiento entre las partes del cuerpo.
4. Esquemas de organización del cuerpo y de su conectividad, llamado también Patterns of Total Body Connectivity, Developmental Movement Patterns, o Neuromuscular Patterns.

2. Esfuerzo: Esfuerzo, o aquello que Laban había descrito como dinámica del movimiento (...) Laban definió cuatro factores, siempre presentes en todo movimiento. Los factores son: tiempo, peso, espacio y flujo. A cada factor le corresponden dos polaridades. Las polaridades son:

Tiempo: repentino/sostenido

Peso: fuerte/suave

Espacio: directo/flexible

Flujo: controlado/libre

3. Forma: Así como la categoría del cuerpo es la responsable de las partes del cuerpo y de las conexiones internas, también es posible hablar de cómo el cuerpo cambia de forma durante el movimiento. La forma muestra el cuerpo cuando este adopta una u otra posición. Las cualidades de la forma describen la manera en que el cuerpo cambia (de una manera activa) hacia algún punto del espacio.

4. Espacio: Esta categoría incluye el movimiento del cuerpo en conexión con el entorno: esquemas espaciales, recorridos y líneas de tensión espacial. (...) Para describir los trayectos, Laban define una serie de figuras geométricas en torno al cuerpo humano, basadas en formas cristalográficas de los sólidos platónicos: el octaedro, el cubo, el icosaedro y la esfera. (Rosin, 2000, pp. 351-153)

El trabajo de Laban ha sido aplicado en una variedad de campos profesionales, incluyendo la danza, el teatro, los deportes, la danzaterapia, la psiquiatría, la antropología y la sociología. En el campo de la danza, LMA es utilizado para entender y mejorar la técnica y la expresión del movimiento. En la terapia, se utiliza para ayudar a las personas a desarrollar una mayor conciencia corporal y mejorar su calidad de vida física y emocional.

El método de Laban ofrece técnicas de observación, descripción y registro en estas cuatro categorías, lo que proporciona nuevas formas de percibir nuestras posibilidades de movimiento. Este conocimiento puede mejorar nuestra calidad de vida funcional y emocional, permitiéndonos movernos con mayor libertad y expresión.

El análisis del movimiento de Rudolf von Laban ha sido una contribución invaluable al campo de la danza, la terapia y muchos otros campos profesionales. Su método ha permitido a los profesionales entender y documentar el movimiento humano de una manera más precisa y detallada, lo que puede mejorar la calidad de vida de las personas.

1.2.1 Kinesfera de movimiento

Rudolf von Laban es reconocido como uno de los principales innovadores y exponentes de la danza moderna, y su enfoque en la kinesfera ha sido fundamental en la comprensión del movimiento humano. La kinesfera es un concepto que von Laban desarrolló como una

herramienta para enseñar y comprender el movimiento humano; esta describe el espacio circundante al bailarín que puede ser alcanzado por todos los movimientos posibles del cuerpo humano.

El trayecto que realiza el cuerpo o una parte del cuerpo en el aire son líneas de tensión que, si bien están en el pensamiento del ejecutor, también pueden estar en la del espectador. Sin embargo, son recorridos inexistentes. Aparecen en la mente del espectador gracias a la memoria. Cuando el trayecto ha sido realizado por un móvil, este ha dejado de existir. El trayecto como el movimiento solo existe en el presente. (Rosin, 2000, p. 253)

La kinesfera de Rudolf von Laban se refiere a un espacio tridimensional, imaginario y personal que rodea al bailarín. Es una esfera sin límites exteriores que se extiende sobre el suelo tanto en horizontal como en vertical, y que abarca todo el espacio que el bailarín puede alcanzar con cualquier parte de su cuerpo. Von Laban utilizó la kinesfera como base para la enseñanza de la danza moderna, y su objetivo principal era ayudar a los bailarines a desarrollar una conciencia corporal más profunda.

Figura modelada: Representa la relación en la que el volumen del cuerpo interacciona activamente con las tres dimensiones y con el entorno. Un ejemplo puede ser amasar la masa de pan o escurrir una toalla. En esta categoría el movimiento hace cambiar la figura del cuerpo sin un destino concreto. El cuerpo va pasando de una forma a otra como si esculpiera el espacio. Podemos observar como las manos, al amasar la masa del pan, van cambiando de forma. En este caso el movimiento no busca un destino, sino que el objetivo está en el proceso. En términos labanianos, se habla de motion en contraposición a destination. La distinción radica en la definición del modo en que se ejecuta el movimiento, ya sea en función del proceso, moción, o del objetivo final, destino. (Rosin, 2000, p. 353)

La kinesfera es un concepto que ha sido muy influyente en la formación de bailarines, coreógrafos y profesores de danza. A través de su concepción del espacio circundante a la persona, von Laban abrió nuevas posibilidades para el movimiento humano, creando nuevas formas y técnicas de danza que han sido muy importantes para la evolución de la danza moderna.

Si se unen los seis puntos, se obtiene un primer cuerpo platónico: el octaedro. La unión de los puntos nos da los recorridos en el espacio. Pueden ser recorridos que

pasen por el centro (movimiento central) o por la periferia (movimiento periférico). (Rosin, 2000, p. 254)

Uno de los elementos clave de la kinesfera es su importancia para el equilibrio y la postura del cuerpo. Al ser conscientes del espacio circundante, los bailarines pueden mantener una postura correcta y evitar caídas o lesiones. Además, al comprender los límites de su kinesfera, los bailarines pueden aprender a moverse más libremente dentro de ella, alcanzando nuevas posibilidades de movimiento y expresión.

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. Para llegar a estructurar la kinesfera, Laban empieza por definir la cruz dimensional, en la cual tres ejes confluyen en un punto, que coincide con el centro del cuerpo. Esta cruz está formada por tres dimensiones: arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-detrás. (Rosin, 2000, p. 254)

Otro aspecto importante de la kinesfera es su conexión con el espacio escénico. La kinesfera permite que los bailarines se muevan con éxito en cualquier dirección, explorando las posibilidades creativas del espacio escénico dentro de su espacio personal, lo que, a su vez, aumenta la variedad y complejidad de sus movimientos.

En definitiva, la kinesfera de Rudolf von Laban es un concepto clave para el desarrollo de la dramaturgia y creación de materiales, pues esto permitió dar variaciones y profundidad. Además de brindar una mejor comprensión de la espacialidad con respecto al objeto, pues fue dentro de este donde se centró la exploración de movimientos y acciones en este proyecto de investigación/creación.

Al organizar el movimiento en función de los puntos que estaban situados en torno al cuerpo humano, Laban considera que la forma del trazo-forma es forzosamente armoniosa, placentera y tiene efectos terapéuticos para el cuerpo, ya que los vértices de los cuerpos platónicos son equidistantes. No solo eso, sino que una sucesión de puntos puede ser entendida como una escala musical. Considerando una escala de veintisiete puntos, el cuerpo puede moverse de una manera refinada siguiendo patrones específicos, como es el caso de la escala dimensional inscrita en un octaedro, o bien las escalas A o B inscritas en un icosaedro. (Rosin, 2000, p. 353)

La organización del movimiento en relación con los puntos que rodean el cuerpo humano, según Laban se considera que la forma del trazo-forma debe ser armoniosa, placentera y tener efectos terapéuticos para el cuerpo, ya que los vértices de los cuerpos platónicos son equidistantes. Al pensar en la kinesfera y sentirla alrededor, se adquiere una nueva conciencia sobre el cuerpo en el espacio, lo que influye en la percepción y comprensión de los movimientos corporales.

Esto sugiere que Laban ve el movimiento humano como algo más que simplemente moverse; lo ve como una expresión armoniosa y terapéutica que puede seguir patrones específicos, incluso comparándolo con una escala musical. También parece implicar que hay una conexión entre la geometría y la música en el movimiento humano, lo que puede tener implicaciones interesantes para la danza y otras formas de expresión corporal.

La abstracción y la profundidad teórica de esta parte del sistema LMA se considera mucho mayor que el resto. En esta categoría aparecen, pues, los conceptos de Kinesfera, que es la suma de todos los puntos y que forma un área volumétrica en cuyo interior el cuerpo se mueve. La teoría del espacio se fundamenta en la organización de la forma de los trazos en el espacio de las partes del cuerpo en movimiento. Según si los trazo-forma son rectos o curvos, van hacia atrás, hacia la derecha-debajo, por ejemplo, la expresión del movimiento será diferente. (Rosin, 2000, p. 354)

Además, Laban menciona que una sucesión de puntos puede ser entendida como una escala musical. Esto significa que los puntos alrededor del cuerpo pueden ser vistos como notas en una escala musical, y el movimiento del cuerpo puede seguir patrones similares a los de una escala musical. Por ejemplo, al considerar una escala de veintisiete puntos, el cuerpo puede moverse de una manera refinada siguiendo patrones específicos, como los que se encuentran en una escala dimensional inscrita en un octaedro o las escalas A o B inscritas en un icosaedro. La kinesfera es una burbuja imaginaria que nos rodea y solo permite que nos podamos mover en ese espacio. Las personas nos expresamos a través del movimiento, además podemos identificar lo que queremos expresar por medio de la danza y la expresión corporal.

1.2.2 Cualidades de movimiento

Las calidades de movimiento de Rudolf von Laban son un componente fundamental en su sistema de análisis y comprensión del movimiento humano. Von Laban desarrolló una serie

de categorías en las que clasificó las diferentes cualidades o características del movimiento, lo cual permite una mayor exploración y expresión del cuerpo en el espacio. Estas cualidades son claves tanto en la danza como en otras disciplinas corporales. Cada una de estas categorías describe una característica específica del movimiento y tiene un impacto significativo en la expresividad y comunicación del bailarín.

Von Laban clasificó las cualidades de movimiento en cuatro categorías principales:

- fluidez
- peso
- tiempo
- espacio

El tiempo es el factor que describe nuestra actitud interior con respecto a la duración o a la continuación del movimiento. Las cualidades son lo repentino (urgencia, sorpresa) y lo sostenido (alargamiento, continuidad, persistencia). El peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad. Las cualidades son lo firme (fuerte, resistente) o lo suave (delicado, ligero). El espacio describe la actitud interior del que se mueve hacia el entorno. Las cualidades del espacio son lo directo (dirección rectilínea), o lo flexible (dirección ondulada). El flujo es el responsable de la continuidad de los movimientos. Las cualidades del flujo son lo controlado (tenso) o lo libre (fluido, relajado). (Rosin, 2000, p.351)

La fluidez es una calidad que describe la continuidad y suavidad del movimiento. Puede variar desde movimientos fluidos y ondulantes hasta movimientos más rígidos y angulares. La fluidez puede transmitir emociones como la serenidad, la gracia o la agitación, dependiendo de cómo se utilice en la ejecución del movimiento.

El peso se refiere a la percepción de la fuerza y resistencia en el movimiento. Puede oscilar entre movimientos ligeros y etéreos, hasta movimientos más pesados y enraizados. El peso tiene la capacidad de transmitir sensaciones de liviandad y suavidad, así como de solidez y fuerza.

El tiempo se refiere a la velocidad y ritmo del movimiento. Puede estar relacionado con la rapidez o lentitud en la ejecución de los movimientos, así como con la regularidad o

irregularidad del ritmo. El tiempo puede transmitir sensaciones de energía, tensión, calma o urgencia, dependiendo de cómo se explore y utilice en el movimiento.

El espacio se refiere a cómo el cuerpo ocupa y se mueve en el espacio tridimensional. Puede variar entre movimientos amplios y expansivos, hasta movimientos más contenidos y restringidos. El espacio tiene la capacidad de transmitir sensaciones de libertad, exploración, definición de límites o sensación de claustrofobia.

Estas calidades de movimiento no son mutuamente excluyentes, sino que pueden combinarse y entrelazarse en la ejecución de un movimiento o secuencia coreográfica. La comprensión y dominio de estas calidades de movimiento permiten a los bailarines explorar diferentes expresiones y emociones, así como crear estéticas y estilos de movimiento únicos.

Los elementos motores de la acción (*action drive*) dan pie a los famosos ocho esfuerzos producto de los tres factores del tiempo, el peso y el espacio y se denominan: golpear, azotar, golpear ligeramente, sacudir, apretar, retorcer, resbalar y flotar. Los elementos motores del apasionado (*passion drive*) es la combinación de los factores de tiempo, peso y flujo. Los elementos motores del embrujado (*spell drive*) es la combinación del peso, espacio y flujo. Los elementos motores del visionario (*vision drive*) es la combinación de tiempo, espacio y flujo. (Rosin, 2000, p.352)

1.3 Sistemas sociales: El sentido de comunidad, según Bauman

Las palabras tienen significados, pero algunas palabras producen además una «sensación». La palabra comunidad es una de ellas. Produce una buena sensación: sea cual sea el significado de comunidad, está bien «tener una comunidad», «estar en comunidad». Si alguien se descarría, muchas veces explicaremos Su reprochable conducta afirmando que «anda con malas compañías». (Bauman, 2006, p. V)

Bauman nos habla sobre las palabras que pueden producir una "sensación" o un sentimiento. La palabra "comunidad" es un ejemplo de palabra que produce una buena sensación, independientemente de su significado exacto. Es comúnmente asociada con sentimientos positivos, como la pertenencia y la colaboración. Si alguien se comporta de manera inapropiada o contraria, a menudo se atribuye su comportamiento a que está "con

malas compañías", lo que significa que la gente que lo rodea está influyendo en su comportamiento negativo.

También el autor resalta que a diferencia de otras palabras que pueden estar asociadas, la palabra "comunidad" se percibe de manera positiva. "La compañía o la sociedad pueden ser malas; no la comunidad. Tenemos el sentimiento de que la comunidad es siempre algo bueno." (Bauman, 2006, p. V) Sugiere que mientras una empresa o sociedad puede tener prácticas o acciones negativas, la comunidad en sí misma es vista como algo positivo. La cita puede ser una crítica a la idea de que el progreso de una empresa o sociedad debe ir en detrimento de la comunidad que la rodea, y sugiere que la comunidad como entidad separada debe ser valorada y protegida. La comunidad puede ser vista como un agente para el cambio positivo y la colaboración en lugar de una entidad pasiva que debe aceptar las decisiones de las empresas o sociedades.

Sin embargo, también nos recuerda que pertenecer a una comunidad puede acarrear ciertas situaciones contraproducentes. Obtener seguridad, confianza, entendimiento mutuo y una sensación hogareña, uno debe limitarse a estar con personas de su comunidad, no hablar con extraños o utilizar idiomas extranjeros, tener cámaras de seguridad, no dejar entrar a extraños y evitar comportamientos extraños o pensamientos extraños. Sin embargo, esto puede tener el efecto secundario de hacer que el aire dentro de la casa se vuelva opresivo si se mantienen las ventanas cerradas todo el tiempo.

¿Quieres seguridad? Dame tu libertad, o al menos buena parte de ella. ¿Quieres confianza? No confíes en nadie fuera de nuestra comunidad. ¿Quieres entendimiento mutuo? No hables a extraños ni utilices idiomas extranjeros. ¿Quieres esta acogedora sensación hogareña? Pon alarmas en tu puerta y cámaras de circuito cerrado de televisión en tu calle. ¿Quieres seguridad? No dejes entrar a extraños y abstente de actuar de forma extraña y de tener extraños pensamientos. ¿Quieres calidez? No te acerques a la ventana y no abras nunca una. La desventaja es que si sigues este consejo y mantienes selladas las ventanas, el aire de dentro pronto se viciará y terminará haciéndose opresivo. (Bauman, 2006, p. VIII)

Se describe a la "comunidad realmente existente" como una colectividad que pretende ser la comunidad perfecta y trata todo lo que no cumple con sus estándares como una traición imperdonable. Además, se menciona que esta comunidad exige obediencia estricta a cambio de sus servicios o promesas de servicios. En resumen, la cita sugiere que hay una

brecha entre nuestra comunidad idealizada y la realidad de las comunidades existentes en el mundo, que a menudo tienen fallos y exigencias restrictivas.

Pero lo que pone en cuestión esta imagen sin mácula es otra diferencia, la que hay entre la comunidad de nuestros sueños y la «comunidad realmente existente»: una colectividad que pretende ser la comunidad encarnada, el sueño cumplido y que exige lealtad incondicional y trata todo lo que no esté a la altura de esta como un acto de traición imperdonable. La «comunidad realmente existente», de encontrarnos en su poder, nos exige obediencia estricta a cambio de los servicios que nos ofrece o que promete ofrecernos. (Bauman, 2006, p. VIII)

La "comunidad realmente existente", la cual es una colectividad que pretende ser perfecta y exige obediencia incondicional a cambio de los servicios que ofrece. Sin embargo, cualquier falla será considerada como una traición imperdonable. Esto representa una crítica a la realidad de las comunidades existentes en contraposición con la idea idealizada que tenemos de ellas. Además, se menciona que la fórmula para construir estas comunidades hace que sea difícil corregir la contradicción entre seguridad y libertad. "El problema es que la fórmula a partir de la cual se construyen las «comunidades realmente existentes» solo hace más paralizante y difícil de corregir la contradicción existente entre seguridad y libertad." (Bauman, 2006, p. XI)

El privilegio de «estar en comunidad» tiene un precio, y solo es inofensivo, incluso invisible, en tanto que la comunidad siga siendo un sueño. El precio se paga en la moneda de la libertad, denominada de formas diversas como «autonomía», «derecho a la autoafirmación» o «derecho a ser uno mismo». Elige uno lo que elija, algo se gana y algo se pierde. Perder la comunidad significa perder la seguridad; ganar comunidad, si es que se gana, pronto significa perder libertad. (Bauman, 2006, p. XIII)

Muestra que este privilegio tiene un precio y solo es inofensivo si la comunidad sigue siendo solo un sueño. El precio que se paga es la pérdida de la libertad, en distintas formas como la autonomía, el derecho a la autoafirmación o el derecho a ser uno mismo. Es decir, al ganar comunidad se pierde libertad y al perder comunidad se pierde seguridad. "No podemos ser humanos sin seguridad y libertad; pero no podemos tener ambas a la vez, y ambas en cantidades que consideremos plenamente satisfactorias." (Bauman, 2006, p. XI)

El tipo de entendimiento sobre el que se basa la comunidad precede a todos los acuerdos y desacuerdos. Semejante entendimiento no es una línea de meta, sino el «punto de partida» de toda convivencia (*Togetherness*). Es un «sentimiento recíproco, vinculante», «la auténtica voluntad de quienes están unidos entre sí»; y gracias a un entendimiento tal, y solo a un entendimiento tal, la gente «se mantiene esencialmente unida a pesar de todos los factores de separación» cuando está en comunidad. (Bauman, 2006, p. 4)

Este entendimiento no es solo un acuerdo verbal o escrito, sino que es un sentimiento recíproco que une a las personas. Es en este entendimiento donde se encuentra el punto de partida para la convivencia en comunidad y no en acuerdos o desacuerdos posteriores. Solo a través de este entendimiento mutuo, la gente puede mantenerse unida a pesar de cualquier factor de separación que pueda surgir.

Como comunidad significa un entendimiento compartido, de tipo «natural» y «tácito», no sobreviviría a partir del momento en el que el entendimiento se vuelva autoconsciente (...) La comunidad solo puede ser inconsciente... o estar muerta. (...) La comunidad «de la que se habla» (o, más exactamente: una comunidad que habla de sí misma) es una contradicción en los términos. (Bauman, 2006, p. 5)

El entendimiento compartido solo funciona cuando no se discute o se cuestiona, es decir, cuando es inconsciente. Si la comunidad comienza a proclamar su valor y a ponerse lírica, entonces ya no es un entendimiento tácito, sino que se convierte en objeto de contemplación y escrutinio, lo que la hace perder su carácter natural y espontáneo. De hecho, cuando se empieza a proclamar la belleza prístina de la comunidad y se llaman a sus miembros a apreciarla, o se conmina al resto a admirarla o callarse, la comunidad ha dejado de existir o nunca existió.

1.4 La composición escénica según Galindo

La evolución de la danza y la coreografía, y la apertura del medio de la danza y su interacción con otras disciplinas, están dando lugar a una nueva comprensión de la coreografía como un campo expandido con capacidades ampliadas. Esta evolución implica una ruptura con lo disciplinar, donde lo coreográfico ya no se limita a orquestar danzas, sino que se convierte en un dispositivo para generar espacios para presentarse, políticas de composición y acercamiento al cuerpo y a los otros. Además, se hace referencia a la

demanda de reconfiguración de los discursos que buscan narrar estas nuevas experiencias, lo que rebasa el escenario de cuatro paredes.

La idea de cómo la coreografía, en lugar de ser simplemente un instrumento para orquestar danzas, se está transformando en un dispositivo más amplio que genera espacios para presentarse, políticas de composición y acercamiento al cuerpo y a los otros, lo que demanda una reconfiguración de los discursos que buscan narrar estas experiencias.

La discusión sobre la evolución de la coreografía y su relación con la danza parece estar enfocada en cómo la interacción con otras disciplinas y la apertura del medio de la danza están ampliando las capacidades de la coreografía, llevándola más allá de su función tradicional. Esta evolución de la coreografía está llevando a una reconfiguración de los discursos artísticos, generando nuevos espacios y políticas de composición que trascienden el escenario tradicional de cuatro paredes.

Esta última suposición, la de la movilidad de los conceptos, se refuerza con la discusión que emprende el teórico de danza André Lepecki al retomar la investigación del historiador Mark Franko para ilustrar cómo, en el terreno de la danza y la coreografía (y en cualquier otro), los conceptos no son absolutos ni esenciales: Lepecki recuerda que en el Renacimiento había poca preocupación por el cuerpo en movimiento y que la coreografía se autodefinía solo secundariamente en relación con este (Agotar la danza 16). Sin embargo, junto con el ballet romántico (de principios del siglo XIX) aparece la premisa de que la danza es movimiento continuo, “de orientación preferentemente ascendente, que animaba un cuerpo que se desplazaba con la levedad del aire” (17). No obstante, la preocupación por el movimiento en el campo de nuestro interés se afirmará con la danza moderna, específicamente con Martha Graham, Mary Wigman y Rudolph Von Laban, quienes “superan” la dramaturgia vinculada a la pose, la dependencia de la música y las narrativas, para afianzar la certidumbre ontológica de la danza en el movimiento por el movimiento (Lepecki 14). Solo a partir de entonces encontraremos definiciones de danza con el siguiente matiz: “Personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción” (Lepecki 15), la cual trae consigo una escala axiológica que indica qué debe ser valorado como danza y qué no. (Macia, 2018, s/p)

Se explora la idea de que existen ciertas características implícitas en la disciplina de la danza y la coreografía que contribuyen al proceso de creación artística. Estas

características no solo ayudan a consolidar una obra como objeto estético, sino que también influyen en nuestras expectativas en relación con una obra dentro del ámbito del arte. Esto limita las posibilidades de transformación y reinterpretación de la manera en que percibimos y nos acercamos a una obra.

Sin embargo, a medida que la práctica avanza y la realidad cambia, el concepto de coreografía debe separarse del de la danza y transformarse para abarcar una serie de protocolos y herramientas que permiten nuevos modelos de producción y formatos alternativos de distribución. Estos eventos estéticamente diferentes de los conceptos tradicionales de virtuosismo y movimiento fluido, generan nuevos discursos y se posicionan como dispositivos de construcción más allá de los límites del escenario, trascendiendo el campo de la danza.

Todos los elementos matéricos, tanto en las fases de creación como de ejecución, contribuyen directamente a la conformación de la obra, y hacen posible para nosotros su manifestación, en la cual se sumergirá nuestra percepción estética... la obra de arte es todo aquello que se manifiesta en (y no solo a través de) su forma, en su materia sabiamente organizada. (Barcía, 2004, pp. 244-245)

El autor destaca la importancia de los elementos materiales en la creación y ejecución de una obra de arte. Estos elementos contribuyen directamente a la conformación de la obra y hacen posible su manifestación, sumergiendo nuestra percepción estética en la materialidad de la misma. Se enfatiza que la obra de arte es todo aquello que se manifiesta en su forma y en su materia sabiamente organizada, no solo a través de su forma.

Esta perspectiva resalta la relevancia de la materialidad y la organización de los elementos en la manifestación y percepción estética de una obra de arte, lo cual es fundamental para comprender la profundidad y la complejidad de la experiencia artística.

De acuerdo con Souriau (En Barcía, 2004) una obra de arte se constituye existencialmente a partir de distintos niveles, que aluden a una materialidad y particularidad específica, (...) El primer nivel de existencia de una obra de arte y que compone el nivel más básico, es el de la existencia física, (...), la cual será apreciada por el sujeto mediante la consciencia senso-perceptiva, siendo la materialidad de esta la manera para presentarse o existir ante nuestra consciencia.

El segundo nivel es el de la existencia fenomenológica, es en este nivel que la materia trasciende su condición de objeto, trasciende aquello que la constituye para conformarse como un fenómeno intencionalmente expresivo.

(...)El tercer nivel es el de la autorreferencia, llamada existencia reica, aquí una vez percibidos y organizados los elementos sensoriales y matéricos en la consciencia, se abre paso a la apropiación y evocación de mundos interiores, (...). En este sentido, si pensamos la creación coreográfica a partir de estos niveles de existencia, no podemos omitir que para llegar a la configuración de una obra es necesario que el creador (en este caso el estudiante de danza o coreógrafo) reconozca los elementos que le darán cuerpo a la creación y al entramado de relaciones implicadas en el hecho coreográfico que supone una perspectiva amplia, reflexiva, flexible y sensible. (Galindo, 2020, p. 10)

El texto menciona la constitución existencial de una obra de arte desde distintos niveles, haciendo referencia a su materialidad y particularidad específica en el contexto de procesos de enseñanza-aprendizaje, en la creación coreográfica que dará lugar a una obra dancística a partir de la condensación de distintos componentes del campo, "se nos presenta como un conjunto organizado de datos sensoriales, a fin de descubrir un objeto capaz de albergar una interioridad, un mundo, una atmósfera, que desea hacer aparecer(nos), comunicar(nos)." (Barcía, 2004, p.245).

En este contexto, se destaca la importancia de considerar la materialidad y particularidad específica de una obra de arte, así como su relación con los procesos de enseñanza-aprendizaje en la creación coreográfica. Se menciona que la obra dancística surge a partir de la condensación de distintos componentes del campo, lo que sugiere una complejidad y riqueza en su formación. La idea central es que la obra de arte, en este caso la obra dancística, se construye a partir de múltiples elementos que se entrelazan en el proceso de enseñanza-aprendizaje, lo que resalta la importancia de considerar diversos aspectos en su creación y apreciación.

Si bien existe una infinidad de categorizaciones para los componentes de la danza [...] [podemos considerar seis sobre los que se configura una obra dancística en su totalidad:] forma, movimiento, tiempo, espacio, emoción o intención y discurso. Estos elementos no existen aislados, siempre interactúan. (Galindo, 2015, p. 20)

Estos componentes, forma, movimiento, tiempo, espacio, emoción o intención y discurso siempre interactúan entre sí. Resaltan la complejidad y la interconexión de los diferentes aspectos que componen una obra dancística, lo que subraya la riqueza y la profundidad de esta forma de expresión artística.

Composición coreográfica se refiere a la acción de preparar una obra de danza, lo que implica escoger un material coreográfico, disponerlo de acuerdo con algún proyecto y seguir algunos procesos de creación coreográfica. Esta práctica implica el uso de diversos conceptos y elementos de la coreografía, como el lenguaje corporal, los elementos de la coreografía, el espacio, el tiempo y la energía, entre otros. Además, existen técnicas de movimiento que se utilizan para desarrollar y refinar la calidad del movimiento. También hay licenciaturas y programas dedicados al estudio de la composición coreográfica, que brindan elementos técnicos y teóricos para aquellos que deseen desempeñarse en este campo.

(...)A partir de la existencia de “sujetos” o “modos de relación” que interactúan en una obra dancística: creador, bailarines-ejecutantes y espectador, estos conforman un sistema en movimiento continuo, sin mantener forzosamente un orden jerárquico ni cronológico, y que implica la existencia de un sujeto o grupo de sujetos, que a través de ciertos modos de construcción y elementos, codifican un mensaje o contenido expresivo, códigos que a su vez requerirán ser emitidos a través de un cuerpo-sujeto denominado aquí como ejecutante, para que de entre los códigos construidos (creador) y emitidos (ejecutantes), se encaminen los modos de percepción (espectadores) y se construya así la experiencia estética en la danza. (Galindo, 2020, p. 11)

La danza es un arte que va más allá de la simple ejecución de movimientos, y esta cita nos invita a considerar la complejidad y la riqueza de las relaciones y significados que se pueden construir a través de ella. La existencia de diferentes sujetos o modos de relación que interactúan en una obra dancística: el creador, los bailarines-ejecutantes y el espectador. Estos sujetos conforman un sistema en movimiento continuo, sin mantener un orden jerárquico ni cronológico. Implica la existencia de un sujeto o grupo de sujetos que, a través de ciertos modos de construcción y elementos, codifican un mensaje o contenido expresivo. Estos códigos requieren ser emitidos a través de un cuerpo-sujeto denominado ejecutante, para que los modos de percepción de los espectadores se encaminen y se construya así la experiencia estética en la danza. También se plantea la idea de que no existe un orden jerárquico o cronológico fijo en esta interacción, lo que permite una mayor libertad y fluidez en la expresión artística.

La creación coreográfica moviliza una serie de elementos conscientes e inconscientes, objetivos y subjetivos, tal como en la improvisación, en donde nos encontramos ante una estructura construida de manera definida, que al ensamblar un conjunto de recursos y elementos dispuestos mediante reglas de interacción abre

paso a un universo de posibilidades que son concretas y relativas a este(...) se encuentra ante la puerta del acontecimiento en donde entrarán en juego elementos conocidos y desconocidos para generar un híbrido propio y exclusivo, tanto a los elementos que conforman la creación y la danza, como a todo aquello que configura el pensamiento del creador, y que influye en la forma de utilizar las herramientas de creación, haciendo de la relación entre el proceso y el resultado un entramado no lineal y multidireccional. (Galindo, 2020, p. 15)

La creación coreográfica involucra una serie de elementos conscientes e inconscientes, objetivos y subjetivos. Al igual que en la improvisación, se trata de una estructura construida de manera definida que utiliza recursos y elementos dispuestos mediante reglas de interacción. Esto abre un universo de posibilidades concretas y relativas a esta estructura. La creación coreográfica se encuentra en la puerta del acontecimiento, donde entran en juego elementos conocidos y desconocidos para generar un híbrido propio y exclusivo. Esto se aplica tanto a los elementos que conforman la creación y la danza, como a todo lo que configura el pensamiento del creador y que influye en la forma de utilizar las herramientas de creación. La relación entre el proceso y el resultado es un entramado no lineal y multidireccional.

Esta cita nos invita a reflexionar sobre la complejidad de la creación coreográfica y cómo involucra tanto elementos conscientes como inconscientes. Destaca la importancia de las reglas de interacción y la estructura definida en la improvisación y en la creación coreográfica en general. También se resalta la influencia del pensamiento del creador en el proceso de creación y cómo esto se refleja en el resultado final.

1.5 La metáfora como herramienta representacional y composicional

Elena Oliveras explora la interpretación metafórica en su libro *La metáfora en el arte (2021)*, donde argumenta que a través de la metáfora podemos interpretar la obra de arte. Oliveras considera que a través de la interpretación metafórica, podemos penetrar intelectual y emocionalmente en la obra de arte de manera directa, y comprender lo que el artista está tratando de comunicar a través de la creación metafórica. Según su análisis, la metáfora es un recurso estético indispensable para la comprensión del arte contemporáneo.

“La aplicación de una simbología o de la metáfora, cada movimiento artístico o cada creador lo ha ido utilizando según la ideología de cada momento histórico, o de la identidad de cada artista, de su pueblo, de sus orígenes.” (Villaverde, 2016, p.73) El uso de símbolos en el arte no es algo nuevo, sino que ha estado presente desde las primeras representaciones de

la Prehistoria. Cada movimiento artístico y cada creador ha utilizado la simbología y la metáfora de acuerdo con la ideología de cada momento histórico, la identidad de cada artista, su pueblo y sus orígenes. Es decir, el uso de símbolos y metáforas en el arte es una forma de expresar ideas y emociones de manera más poética y subjetiva.

Desde las vanguardias, las obras se acercaban más a piezas simbólicas o juegos visuales, movimientos como el Expresionismo, Surrealismo o Expresionismo abstracto han trascendido más allá de lo que se ve a simple vista. En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, el arte ha cambiado de soporte y técnicas, ya no solo se utiliza la pintura o la escultura, sino que se incorporan técnicas como la fotografía, el video, el arte digital y se utiliza el propio cuerpo o la naturaleza como soporte. Además, el espectador ya no es solo un mero observador, sino que ocupa un papel protagonista y debe demostrar su capacidad para interpretar las creaciones artísticas. Con el arte conceptual, que tiene sus raíces en Marcel Duchamp, se invita al público a participar en un proceso intelectual que involucra al artista.

Queda claro que el arte de la actualidad ya nada tiene que ver con el antiguo, medieval o moderno, ahora el espectador es algo más que un mero observador, ocupa un papel protagonista y debe demostrar su capacidad para interpretar las creaciones. El arte conceptual, cuyo origen está en Marcel Duchamp, entiende que en el término arte se implica algo más que el hecho de crear y mirar y se convierte en un proceso intelectual en el que participan el/la artista y al que se invita al público a participar. (Villaverde, 2016, p.74)

“De todo ello ha resultado que no solo la vista sea primordial para entender una obra de arte, también el oído es hoy en día básico para su comprensión, y por supuesto, la reflexión intelectual.” (Villaverde, 2016, p.75) Para entender una obra de arte, no solo se necesita verla, sino también escuchar acerca de ella y reflexionar intelectualmente sobre su significado. La autora sugiere que la comprensión de una obra de arte es un proceso más complejo que simplemente verla y requiere una atención cuidadosa y pensamiento crítico.

Silencio, sonido, ausencia, presencia. Cuatro palabras que son contrarias -silencio/sonido; ausencia/presencia- y sobre las que se podrían encadenar y enumerar cientos de citas, dichos o refranes. Ausencia es falta o privación de algo o alguien. Silencio, es la falta de ruido o abstención de habla. Los sonidos son sensaciones producidas en el oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos y, presencia, es la asistencia personal. Todas diferentes, pero con algo que las une, no

pueden existir una sin la otra y, desde siempre, se han utilizado como metáfora literaria, musical o artística. (Villaverde, 2016, p.75)

La autora nos explica que dentro de estas cuatro palabras, que si bien pueden ser contraria, existe una conexión innata que las une. El silencio es la ausencia total del sonido, pero es igual de importante que el sonido, ya que sin él no se podrían hacer pausas reflexivas, de igual forma puede utilizarse con una intención dramática, revalorizando los sonidos anteriores y posteriores. La ausencia de sonido puede representar un espacio cargado de alusión semántica, un tiempo suspendido y una pausa que puede revelar aspectos ocultos de la realidad y ser fuente de ampliación de las fronteras de la comprensión humana. La presencia de sonido, es decir, la existencia de sonidos que pueden ser percibidos por el oído. Los silencios no son vacío de comunicación, sino que comunican algo que no se dice con palabras. Pueden expresar poder supremo, angustia, liberación, entre otros aspectos, y representar una herramienta de comunicación y expresión artística

En diferentes obras de arte de distintos artistas, se utiliza el sonido, el silencio, la presencia o la ausencia como elementos simbólicos o alegóricos y se analiza el significado detrás de su uso. A pesar de que los artistas y sus obras son muy diferentes entre sí, todos coinciden en utilizar estos elementos para expresar lo inexpresable en imágenes y darle un significado a sus obras. Estas cuatro cuestiones (sonido, silencio, presencia y ausencia) les sirven como clave para explicar sus argumentos y expresar sus sentimientos. En algunos casos, estas obras son también denuncias sociales o políticas, mientras que en otros, simplemente expresan la actitud del artista frente a la vida.

En las obras se analiza cuál es el elemento utilizado, como símbolo y sobre todo, qué significado tiene y el porqué de la utilización del sonido, silencio, ausencia o presencia de manera simbólica o alegórica. (...) Estas cuatro cuestiones les sirven para explicar y explicitar sus argumentos, les dan la clave para expresar lo inexpresable en imágenes, a veces son denuncias sociales o políticas, otras su propia actitud ante la vida y otras veces con alguno de esos cuatro términos expresan sus sentimientos. (Villaverde, 2016, pp. 75-76)

Oliveras utiliza estas metáforas para transmitir emociones y sentimientos a través de su arte y para desafiar la forma en que el espectador tradicionalmente ve el arte. En su obra, las metáforas se utilizan a menudo para establecer conexiones inesperadas entre objetos y conceptos, y para invitar al espectador a reflexionar sobre su propia percepción del mundo. En resumen, el uso de la metáfora es una parte fundamental del trabajo de Elena Oliveras y

es una técnica que le permite comunicar su visión artística de manera impactante y memorable.

La autora y su concepción sobre la metáfora en el arte contribuyeron significativamente a la investigación-creación artística al influir en la construcción de estructuras representacionales de la realidad, desafiando las normas y restricciones establecidas y creando signos que sustituyen a los elementos de la realidad. Esta visión se asume en el proceso investigativo, lo que condujo al desarrollo de elementos y materiales escénico-coreográficos.

Capítulo II Ejercicios de entrenamiento y creación para la generación y composición de materiales escénicos

En el presente capítulo se realizará una revisión y análisis del proceso creativo, así como el desarrollo de los ejercicios de entrenamiento y creación para la generación y composición de materiales escénicos.

Los ejercicios de entrenamiento son una parte fundamental en la formación y generación de materiales. Estos ejercicios permiten a los intérpretes explorar su cuerpo, su imaginación, desarrollando habilidades y técnicas necesarias para la creación escénica. A través de la práctica constante y el entrenamiento adecuado, los artistas escénicos exploran su cuerpo, su voz y su imaginación, adquiriendo destrezas físicas y emocionales que les permiten expresarse de manera efectiva en el escenario. La combinación de entrenamiento físico, emocional y técnico, junto con la exploración creativa, permite a los artistas crear trabajos que lleguen al público de una u otra manera. El entrenamiento constante y adecuado es crucial para el crecimiento y la mejora continua de los intérpretes/creadores.

La generación de materiales escénicos es un proceso creativo en el cual se utilizan diferentes técnicas y métodos para desarrollar ideas, imágenes, temas, etc. Estos materiales pueden ser movimientos, gestos o cualquier elemento corporal que contribuya a la narrativa. El objetivo es generar un lenguaje propio al proceso creativo que construya una narrativa también propia a este mencionado proceso. El entrenamiento y la generación de materiales escénicos van de la mano, ya que el proceso creativo se nutre del entrenamiento y viceversa.

La composición del trabajo es la etapa en la cual los materiales generados se organizan y estructuran para formar una obra completa. Los artistas exploran diferentes opciones de secuencia, ritmo y organización para dar forma a la dramaturgia de su trabajo. Por tanto, la composición implica tomar decisiones estéticas y narrativas que ayuden a comunicar la intención artística / estética de la obra.

Los creadores utilizan las habilidades y técnicas adquiridas durante el entrenamiento para generar nuevos materiales, y a su vez, este proceso permite a los artistas explorar y expandir su entrenamiento.

En conclusión, el entrenamiento y la generación de materiales son procesos fundamentales en el ámbito de las artes escénicas. A través de la creación de estos elementos, los artistas

pueden crear obras honestas y singulares, mientras que el entrenamiento les proporciona las habilidades y técnicas necesarias para expresarse de manera adecuada en el escenario. Estos procesos se complementan entre sí y contribuyen al crecimiento y desarrollo continuo de los artistas involucrados.

2.1 Improvisaciones

En el *Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, llevado a cabo en versiones de los años 2010, 2011 y 2013, se plantea a la “improvisación”, mediante discusiones y entrevistas realizadas, como un amplio y diverso espectro de propuestas, que se exploran a través de discusiones y entrevistas. De las palabras de los entrevistados se puede extraer que en cada caso se toma en cuenta que se improvisará y dentro de qué estructura o contexto, cada trabajo tiene una modalidad particular que se define a partir de la delimitación específica de un ámbito de lo sensible. Sin embargo, se puede llegar a un consenso que “la improvisación no parece partir de un cero absoluto, ni apostar a una originalidad total” (D’hers, s.f., p. 1245).

Entonces podemos sostener que la improvisación en danza es una herramienta que puede ayudar a la creación de propuestas de movimiento, las cuales surgen de la exploración e investigación del mismo, sin mucho más que premisas que guían dicha indagación, mas no la coartan.

Entender la improvisación como variación de grados de indeterminación (ni absolutamente determinada, ni totalmente indeterminada), permite entonces avanzar tanto sobre el concepto de improvisación como sobre los dispositivos que inventa, en ese proceso, en forma de espiral abierto, y que nunca retorna al mismo punto, donde bailar y pensar cohabitan en nuestra investigación. (D’hers, s.f., pp. 1245 - 1246)

En este marco, se plantea que la improvisación, a pesar de no responder a un guion o historia, tampoco se la deja completamente al azar. He aquí que se mencionan los “grados de indeterminación” en la improvisación, los cuales sugieren el camino a seguir de la improvisación, pero no esperan resultados precisos, más bien “nos invita a pensar en un concepto de “vacío” que no es la nada absoluta, la ausencia absoluta de pequeñas determinaciones, sino un trabajo sensible de vaciar la acción, de abrir espacio para la escucha”. (D’hers, s.f., p. 1246)

Pereyro Numer habla de la sorpresa que deviene de estar en vivo realizando algún tipo de tarea y que, aun con cierto tipo de partitura, en algún punto no se sepa lo que va a pasar y que, de antemano, no se tenga control del resultado (que siempre se presenta como sorpresa por lo desconocido). Para ella es relevante manejar algún grado de imprevisibilidad, mayor o menor, para poder sorprenderse y para activar la potencia creativa de esa sorpresa. (D'hers, s.f., p. 1246)

En cuanto a la danza y el movimiento, como expresa Bojana Kunst (2009), la danza es capaz de “revelar cómo la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y en el espacio puede cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos” (p. 57). De ahí, la necesidad de que la improvisación tome lugar como un mecanismo de generación de movimiento y partituras que entren en diálogo con los actantes y el entorno en el que se encuentran.

Ampliar la escucha y la atención frente al entorno permite tener una percepción más aguda que pueda guiar el movimiento y pueda ser un apoyo a la hora de componer. La escucha en el contexto colectivo implica encontrar un espacio de común entendimiento que podrá generar un tiempo de reacción de acuerdo a la situación y no desde un impulso de moverse por gusto o mostrarse. Es así que la improvisación no se trata de partir de la “nada” ni del movimiento sin sentido, sino de una escucha atenta y predisposición para entrar en la dinámica de las premisas que guíen dichas improvisaciones.

Entonces, si decir “improvisar” es decir “componer en el momento” (esto es, ni “no componer”, ni “tener preescrito”), es que esencialmente se apuesta a una composición que parte de la escucha de sensaciones y del contexto. La improvisación definiría mucho menos un *tabula rasa* que ejercicios permanentes que juntan el hacer y el escuchar. Postura esencialmente activo-pasiva, que jaquea la oposición entre los dos (Bardet, 2012, pp. 148-153).

2.1.1 Improvisaciones corporales

Semana 1

La improvisación realizada se desarrolló con base en palabras surgidas por una lluvia de ideas, siguiendo el tema central “encierro”. Dichas palabras eran: robótico, monótono y *staccato*. A partir de estas, se planteó una investigación corporal para trasladar lo que

evocaban estos términos. La improvisación comenzó con la búsqueda de movimientos abstractos y literales que pudieran expresar las sensaciones y conceptos asociados con las palabras mencionadas. Se optó por explorar movimientos rectos que se acercaran a la idea de «robótico», tomando en cuenta la percepción individual de cada intérprete, además de indagar dentro de una calidad de movimiento, entendida como el ritmo *staccato*.

Se optó por este ritmo, puesto que complementaba a las palabras propuestas anteriormente y generaba una sensación de rigidez y precisión en la dirección del movimiento, justo lo que se quería evocar. Adicionalmente, se propuso que en ciertos momentos se repita algún movimiento o serie de movimientos, experimentando así también distintas velocidades con diferentes partes del cuerpo. Las exploraciones se realizaron por un tiempo estimado de 25 minutos en cada ensayo.

El ritmo *staccato* se eligió porque complementaba las palabras propuestas y generaba una sensación de rigidez y precisión en la dirección del movimiento, lo cual era deseado para evocar el tema del «encierro». Este ritmo se caracteriza por tener “formas definidas, cada movimiento con un principio y un final... el torso vira bruscamente, los brazos son ráfagas, los pies golpean el piso a una con el pulso, exhalamos en un movimiento e inhalamos vida en el siguiente”. (Roth, 2010, p. 44) Asimismo, el cuerpo se agita y crea esbozos que se repiten hasta agotarlo y así se crean unos nuevos.

Es así que se propuso la repetición de ciertos movimientos o secuencias en momentos específicos de la improvisación, lo que permitió experimentar con diferentes velocidades y utilizar diferentes partes del cuerpo. Esto añadió variedad y dinamismo a la exploración corporal, generando contrastes y momentos de intensidad dentro de la improvisación.

Semana 2

Ya con los términos generales desde los cuales tener una base, el enfoque fue en la calidad y el tono del cuerpo. El objetivo principal fue desarrollar un estado corporal que evoca el movimiento de un autómata, es decir, movimientos que parecieran realizados por inercia y memoria muscular. En este caso, se buscó explorar un enfoque particular centrado en la calidad y el tono del cuerpo.

Al hablar de calidad, se refiere a la forma en que se ejecutan los movimientos, prestando atención a la precisión y la fluidez. Se buscó que cada movimiento tuviera una intención clara y que el cuerpo se moviera de manera enérgica y directa, para que pueda denotar un

cierto “dominio” en los movimientos que se realizaban, evidenciando así la temática de repetición y bucle que detonó la obra.

Por otro lado, el tono del cuerpo se refiere a la energía y la tensión que se transmite a través de los movimientos. En este caso, se buscó un tono que evocara la sensación de un autómeta, es decir, movimientos que parecieran efectuados de manera mecánica, se buscó que los movimientos surgieran de manera natural, como si fueran producto de la inercia y la memoria muscular. Pero que aun así, exista un tono que describa el trabajo y el tormento que el cuerpo del individuo se ha visto forzado a experimentar al estar dentro de un sistema represivo.

Se buscó generar un estado para encontrar el tipo de movimiento necesario. Durante la exploración se tomó como referencia una de las calidades de movimiento de Laban, el latigear, pues siendo un movimiento fuerte y directo, lo que la convierte en una elección adecuada para construir un tono corporal que transmita la sensación de un movimiento automatizado.

La exploración comenzó con la intención de generar un estado particular en el bailarín. Este estado implica una desconexión de la esencia humana y una inmersión en la máquina. Se buscó despojar al cuerpo de su naturalidad y familiaridad, para transformarlo en una entidad mecánica que sigue un patrón predeterminado. El intérprete debió sumergirse en lo autómeta, moviéndose de manera rígida y precisa.

Durante este proceso de exploración, se experimenta con diferentes técnicas y ejercicios que ayudan a construir el tono corporal requerido. Se trabaja en la resistencia muscular, buscando fortalecer los músculos que permiten movimientos más fuertes y enérgicos. Se practican movimientos repetitivos, imitando el funcionamiento de una máquina. El bailarín se sumerge en un estado de concentración y disciplina, donde cada movimiento se ejecuta con una precisión milimétrica.

A medida que el bailarín se sumergió en este estado de automatización, el latigear se convierte en una herramienta fundamental. El movimiento fuerte y directo ayuda a construir la sensación de rigidez y precisión que se busca transmitir. El cuerpo adquiere una gestualidad robótica, con movimientos angulares y mecánicos. Cada movimiento es ejecutado con una energía y una intención que evoca la inhumanidad de una máquina.

En esta segunda semana se realizaron los últimos ensayos corporales. De aquí en adelante y acorde al discurso de la creación, las improvisaciones fueron hechas con el acompañamiento del objeto escénico, el cual fue diseñado durante estos primeros ensayos. He aquí que el objeto se vuelve sumamente importante dentro de los ensayos y la creación de la obra.

2.1.2 Improvisaciones en el objeto

Posterior a las improvisaciones corporales se toma conciencia de la necesidad de involucrar a un objeto que pueda permitir crear un nuevo espacio de movimiento para los intérpretes. Después de haber realizado una exploración con otro objeto, una silla común, se crea un objeto escénico, el cual cumple con características específicas para que la temática de la obra siga desarrollándose. Dichas características fueron determinadas según se había ideado el panorama general, para lo que se propuso que estos objetos debían permitir que los intérpretes se despeguen del suelo, además de ser firmes para permitir la movilidad entre estos.

Al momento de diseñar esta estructura se tomaron en cuenta elementos como el material del que debía estar compuesta. Se consideró que debía ser resistente y sólido que permita a los intérpretes habitar este objeto. Además, la forma que este debía tener requería que fuera una especie de caja o contenedor, con barras horizontales y verticales que delimitaban el espacio interior y dieran la imagen de encierro y limitación. Por eso se tomó la decisión de construir estructuras de metal tipo sillas, de un tamaño considerablemente más grande de lo normal, en la que los intérpretes pudieran moverse, además de contar con patas y barras horizontales que ofrecían una superficie de apoyo y movimiento.

Semana 1

Durante esta semana, con las cualidades del cuerpo “encierro” y el buscar el riesgo al alejarse del suelo, se decidió buscar un objeto que pudiera alejarnos del piso y en el que pudiéramos estar y movernos vagamente. El objeto escogido fue una silla común de la sala, así que se buscó la manera de movernos en ella sin tocar el suelo, esto implica buscar nuevas posturas, como pararnos o experimentar con diferentes formas de sentarnos.

Esta exploración nos brinda la oportunidad de descubrir nuevas posibilidades de movimiento y de interactuar con el entorno de una manera diferente, así se adaptaron los movimientos a las limitaciones físicas del objeto. Con estas limitaciones que se propusieron,

aunadas a las limitaciones de las características del objeto, se trabajó de mejor manera la sensación de encierro. Además, al buscar movernos en la silla sin tocar el suelo, se enfrentó al riesgo y la incertidumbre. El desafío de mantener el equilibrio y encontrar posturas estables en un espacio relativamente pequeño nos empujó a explorar nuestros límites y superar nuestros miedos. Esta búsqueda de riesgo permitió desarrollar confianza en nuestras capacidades y expandir nuestra percepción de lo que es posible en el espacio (silla).

Al alejarnos del suelo y utilizar una silla como objeto de apoyo, podemos experimentar diferentes posturas y movimientos que nos permiten ampliar nuestra percepción del espacio y nuestro propio cuerpo. La relación entre el cuerpo y el objeto es una interacción fascinante que nos permite explorar nuevas formas de movimiento y experimentar con nuestro entorno. Estas propuestas buscan desafiar las convenciones y explorar nuevas posibilidades de movimiento.

Con las calidades de cuerpo que se trabajaron, ahora el enfoque se colocó en hacer énfasis en la “monotonía”. Para lo cual, se tomó como punto inicial las calidades con las que se había trabajado, como latigear. La monotonía puede ser entendida como la repetición constante de un mismo movimiento o patrón, lo cual puede generar una sensación de rutina o falta de variación. Sin embargo, al aplicar esta cualidad al movimiento del latigear, se pueden generar nuevas perspectivas y posibilidades para explorar. El latigear implica movimientos rápidos y enérgicos, similares al movimiento de un látigo. Al trabajar en la monotonía de este movimiento, se pudo buscar la repetición continua y constante de estos movimientos en diferentes velocidades y ritmos.

Teniendo la premisa de repetir uno o varios movimientos durante la exploración, se jugó un poco con los ritmos, gracias al estímulo musical externo. Además, se indagó en las posibilidades de agrandar o reducir el movimiento o movimientos en cada repetición para poder generar matices. En esta repetición constante se pudo llevar a cabo la exploración de diferentes ritmos, velocidades y variaciones en la intensidad del movimiento. A través de esta repetición, se puede profundizar en la comprensión y dominio del latigear, permitiendo al cuerpo adaptarse y encontrar nuevas formas de expresión. Al repetir una y otra vez los mismos movimientos, se pudo descubrir matices y sutilezas que de otra manera podrían pasar desapercibidas.

Semana 2

Ya con la exploración anterior se diseñó y realizó un objeto que simulaba ser una silla, pero sus proporciones debieron ser mucho mayores, lo cual reforzaría la idea de elevarse para no tocar el suelo y generaría un espacio más significativo y amplio donde el cuerpo se movería para explorar el encierro. Con el objeto ya realizado, la exploración en este comenzó nuevamente, puesto que las dimensiones y características de este cambiaron la forma de moverse dentro de ellas. Por tanto, se tomó muy en cuenta la constitución del objeto que influyó en la forma de moverse y relacionarse con él.

La forma y las propiedades del objeto afectaron la interacción con este. Esto debido a que se tenía que entender su estructura, composición y funcionamiento. Para esto se realizó una indagación en las características que presentaba el objeto: la rigidez, la dureza, formas rectas, espacio cuadrado y reducido. Al comprender cómo está construido el objeto, se aprovechó al máximo sus capacidades para usarlo de manera eficiente. Adicionalmente, dichos objetos brindaban la posibilidad de una exploración individual al estar separados y tener una imagen fuerte de delimitación espacial.

Esta exploración implicó la experimentación con el objeto a través de los sentidos. La primera característica que se usó para indagar fue la rigidez del objeto, la cual influyó en cómo se movían los cuerpos de manera más limitada y restringida. Con las distintas partes del cuerpo, como brazos y piernas, se realizaron improvisaciones usando como guía el ritmo staccato, teniendo muy en cuenta el rango de movimiento que se podía realizar dentro del objeto, es decir, cuanto se podía extender las extremidades y en qué posturas se podía moverse.

Por otro lado, la dureza del objeto afectó la forma en que se interactuaba con él, ya sea a través de tocarlo o moverlo. Los movimientos en relación con la estructura del objeto se basaron en las partes del mismo en donde se podían apoyar el cuerpo para tener una superficie estable en la cual realizar la improvisación. Dado a la constitución del objeto se contaba con unos tubos de metal en los que se podía pisar y subirse en esto, así se exploró no solamente la dureza del objeto, sino también los niveles que podía brindar el objeto.

Las formas rectas del objeto pueden proporcionar una dirección y orientación específica para el movimiento. Estas formas influyeron en la trayectoria que se realizaban con las extremidades, puesto que se buscaba imitar estas formas rectas, haciendo alusión a la forma del objeto, la cual moldeaba los movimientos ejecutados.

El espacio cuadrado y reducido en el que se encuentra el objeto puede limitar el rango de movimiento y requerir movimientos más precisos y controlados. Esto puede desafiar nuestra creatividad y habilidades motoras al adaptarnos al espacio limitado.

Esto puede incluir movimientos rítmicos o incluso movimientos bruscos y enérgicos, dependiendo de cómo respondamos al objeto y sus características.

Semana 3

Se trabajó en la relación y conexión entre ambos actantes, para lo cual el trabajo se enfocó en la mirada de ambos. En primera instancia, se realizaron ejercicios de respiración y sincronización, tratando de mantener la mirada fija en los ojos del compañero. El siguiente paso fue la investigación de movimientos simultáneos, proponiendo y dejando, proponer, se inició con movimientos lentos para poder copiar el movimiento de la otra persona, los primeros momentos se realizó por turnos, pero después se dejó fluir estas propuestas y se generó un ritmo bastante continuo.

Estos ejercicios buscaban establecer un vínculo profundo y genuino entre los actantes, a través de la mirada directa y sostenida. La mirada es un poderoso medio de comunicación no verbal, que puede transmitir emociones, intenciones y energías sutiles.

Al mantener la mirada fija en los ojos del compañero, se generaba una conexión intensa y un intercambio de energía entre ambos. Esta conexión permitía una mayor comprensión mutua y una respuesta más auténtica en el trabajo conjunto.

Además, los ejercicios de respiración y sincronización ayudaban a establecer un ritmo compartido entre los actantes, creando una base sólida para la colaboración y la creación conjunta. Es así que se propuso trabajar en esta conexión realizando un ejercicio de espejo, en el que la atención y escucha son claves para replicar los movimientos de la otra persona en el momento y el ritmo preciso.

Semana 4

Se les otorgó a los cuerpos una capa más de sentido, se les dio características con relación a un trabajo que para cada uno representaba un “encierro” o una obligación por estar realizando dicho oficio. La elección de dicho oficio tenía que ver con las experiencias personales y el trasfondo de cada intérprete, se exploró de manera leve el entorno y visión

que tenían debido a las vivencias familiares y cómo estas influyen en la forma de pensar. Al momento de considerar un trabajo como “encierro” o “asfixiante”, las expectativas familiares por alcanzar un trabajo convencional eran evidentes y el sentimiento de angustia y desesperación al imaginarse realizando cualquier trabajo tradicional ayudo a comprender de mejor manera que calidad y corporalidad debió adquirir el movimiento.

Basándose en la perspectiva de cada uno y su contexto personal, se comenzó la exploración focalizándose en realizar movimientos distintivos que puedan dar una idea del trabajo al cual se estaba representando. De igual manera, se mantiene la cualidad de movimientos “cortados” y rectos para enfatizar en la idea de movimientos automatizados, como si fuéramos “robots”.

La exploración de las posibilidades sonoras de los objetos. Esto implica descubrir y experimentar con los sonidos que pueden producir, ya sea a través de golpes, frotamientos o cualquier otra forma de interacción. Se inició con los movimientos y ritmos que ya se habían explorado en semanas anteriores y se puso especial atención en los sonidos que se producían al ejecutar los mismos. Poco a poco se fueron produciendo más sonidos intencionales, al pegar a la estructura o pisar fuerte. Adicionalmente, se jugó con pequeños ritmos y secuencias al momento de golpear los objetos para generar un pequeño compás de percusión con las estructuras. Esta exploración sonora puede ser utilizada tanto en la interpretación como en la creación musical.

Semana 5

Se utilizaron los *5Ritmos* de Gabrielle Roth para poder generar intención y un estado. Los ritmos son una herramienta que nos invita a explorar y experimentar diferentes estados de conciencia corporal y emocional. A diferencia de una técnica coreográfica convencional, los ritmos de Roth nos sumergen en un viaje profundo hacia nuestro interior, permitiéndonos conectarnos con nuestras emociones más auténticas y despertar una mayor conciencia de nuestro cuerpo.

La gente se sorprende al descubrir que los ritmos no solo son curativos, sino que también son energizantes y relajantes. 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, 2010, p. 48)

El ritmo de *staccato* nos invita a detenernos, a encontrar la estabilidad y la solidez en nuestras posturas y movimientos. Es un ritmo de fuerza y resistencia, que nos desafía a permanecer arraigados y presentes en nuestro cuerpo, incluso en medio de la agitación y el caos.

Staccato. La música elegida debe tener un ritmo pulsante, marcado, dinámico. Dejemos que el ritmo nos atrape. (...) Los movimientos se vuelven más rápidos, bruscos, batientes, cada uno por separado, con un principio y un final. (...) Líneas rectas y ángulos, en forma corta y percusiva, con aristas, mientras la respiración se libera con sonidos restallantes. (Roth, 2010, p. 50)

Con la indagación en este ritmo lo que se buscaba era generar un estado de mayor desesperación en los intérpretes, para que se pudiera tener un mayor dinamismo el manejo del cuerpo y el ritmo de la creación.

Semana 6

El cuerpo humano es una herramienta increíblemente versátil y adaptable. A través de nuestros sentidos, podemos percibir la forma, el tamaño, la textura y otras características de los objetos. Esto nos permite comprender cómo interactuar con ellos de manera eficiente y segura.

En estas improvisaciones se enfocó el trabajo en utilizar todas las partes de la estructura, es decir, los intérpretes tenían que desplazarse verticalmente por los objetos, subir y bajar por la estructura. Para esto se escogió la calidad de latiguar como el motor inicial que proporcionaba una forma de moverse y un estado alterado.

El latiguar es una técnica de movimiento utilizada en la danza que implica movimientos rápidos y enérgicos, similares al movimiento de un látigo. Esta técnica se enfoca en la repetición constante y la monotonía del movimiento, lo cual puede generar nuevas perspectivas y posibilidades de exploración.

La repetición constante del latiguar puede llevar a la exploración de diferentes ritmos, velocidades y variaciones en la intensidad del movimiento. A través de esta repetición, se puede profundizar en la comprensión y dominio del latiguar, permitiendo al cuerpo adaptarse y encontrar nuevas formas de expresión.

Además, la monotonía en el latigear puede ser utilizada como una herramienta para enfocar la atención y concentrarse en los detalles del movimiento. Al repetir una y otra vez los mismos movimientos se pueden descubrir matices y sutilezas que de otra manera podrían pasar desapercibidas.

2.1.2.1 Contexto sociocultural del uso del objeto

Dentro de las exploraciones en el objeto como *metaforización* de un sistema restrictivo surgieron preguntas y reflexiones acerca de la raíz de estas limitantes y el porqué se enmarcaban dentro de la investigación. En primera instancia, la perspectiva que se tomó para metaforizar el objeto y su forma de habitarlo fue muy general. Se tomó como detonante la restricción y la limitación que ejerce un sistema cualquiera a los individuos, sin embargo, al pasar el tiempo y profundizar en la investigación creativa se fue tornando un poco más específico y personal este ente limitador.

En lo personal, la motivación más fuerte que generaba la traducción de algo limitante y que inhiba al ser era la institución familiar y las expectativas que esta tiene con respecto al futuro propio. Estas expectativas que pesan en la mente y las acciones, cada una de ellas, hace que la personalidad y el comportamiento cambie y se trate de amoldar a lo que la familia espera de una, mas no lo que realmente quiero.

La paradoja, sin embargo, es que para ofrecer siquiera sea una cantidad módica de seguridad y para poder así curar o calmar de algún modo el dolor, la identidad tiene que negar su origen; tiene que negar que es un «mero sucedáneo»: tiene que conjurar un fantasma de la misma comunidad que ha venido a sustituir. La identidad brota en el cementerio de las comunidades, pero florece gracias a la promesa de la resurrección de los muertos. (Bauman, 2006, p. 10)

Todos estos obstáculos que pone la familia se ven reflejados en la estructura pequeña y asfixiante del objeto escénico, y los movimientos reflejan el comportamiento que “debería” tener según la familia. Movimientos repetitivos y que de una u otra forma se parecen a estar realizando un trabajo tradicional, refuerzan la idea de que la idealización que la familia tiene con respecto al futuro “ideal” de una son diferentes a los que personalmente una se proyecta, la presión de entrar a una “buena” universidad para después encontrar un “buen” trabajo y poder independizarse hacen que me encasille y trate de no decepcionar a mis familiares.

El tratar de alcanzar las metas que ellos han puesto han provocado que pierda el sentido y el camino hacia donde YO quiero ir y qué es lo que YO quiero hacer. Provocando así que un ciclo sin fin de rutina y poca flexibilidad consuma estos sueños y sea un individuo sin alma ni aspiraciones.

Pico della Mirandola puso por escrito el texto de un discurso que ni Dios, el orador, ni Adán (...): «El resto de las criaturas tienen una naturaleza definida que Yo he prescrito para ellas. Tú puedes determinar tus propios límites conforme a tu propia voluntad [...]. Como un artífice libre y soberano, puedes configurar tu propia forma a partir de tu propia sustancia». (Bauman, 2006, p. 15)

2.1.3 Improvisaciones externas al objeto

Después de realizar las improvisaciones con el objeto, se establece la necesidad de tener una dualidad en el discurso de la obra y generar un nuevo escenario para la acción. La primera parte ha sido desarrollada dentro del objeto, enfocándose en el encierro y las limitaciones del sistema restrictivo, la contraparte debía presentar un espacio fuera de las estructuras, como un escape al hastío de la monotonía y la repetición de la rutina impuesta por el sistema representado. Este espacio traslada el discurso hacia una especie de utopía que funciona como refugio ante las limitaciones del sistema. Las improvisaciones se realizan por fuera de las estructuras y con una calidad y tono completamente diferentes a los realizados dentro de los objetos,

Semana 1

Durante las improvisaciones con el objeto, se pudo observar cómo surgió una necesidad de explorar un espacio más allá de las estructuras ya presentes, buscando crear una dualidad entre el "adentro" y el "afuera". Tanto para dinamizar el discurso como para explorar y diversificar la espacialidad de la obra. El espacio "adentro" simbolizaba la zona de confort, el lugar donde se establecen las estructuras y se definen las reglas. Era un espacio que brindaba seguridad y control, pero también podía limitar la creatividad y la exploración. Por otro lado, el espacio "afuera" representaba lo desconocido, lo impredecible y lo desafiante. Era un espacio de libertad y posibilidades infinitas, pero también conllevaba riesgos y la necesidad de enfrentar lo incierto.

En este proceso, se experimentó con la idea de romper con las limitaciones físicas y mentales impuestas por el objeto y su entorno. Se exploró la posibilidad de trascender los

límites espaciales y conceptuales, permitiendo que el cuerpo y la imaginación se expandieran hacia nuevas dimensiones. La dualidad entre el "adentro" y el "afuera" se convirtió en un elemento fundamental en estas improvisaciones. Representó una dicotomía que reflejaba la tensión entre la contención y la liberación, entre la seguridad y la vulnerabilidad, entre lo conocido y lo desconocido.

Es así que cada intérprete debió buscar la libertad desde su propiocepción, para esto se establecieron palabras que guiaron la exploración. Dichas palabras fueron: libertad, ritmo lírico, juego, volverse niño. Las improvisaciones debieron desarrollarse fuera del objeto, puesto que este representaba todo lo contrario a lo que se quería visibilizar aquí.

La exploración comenzó con un estímulo musical, que evocaba un ambiente alegre y lírico, desde ahí los movimientos que se realizaron fueron abiertos y expresando una cierta curiosidad por descubrir este nuevo espacio. Dicha libertad se realizó de manera individual, es decir, cada intérprete realizó su improvisación por fuera de su objeto y no tenían un campo amplio movimiento

En la exploración de esta dualidad, se buscó encontrar un equilibrio entre ambos espacios, permitiendo que se complementaran y enriquecieran mutuamente, ejerciendo una importancia equilibrada dentro de la obra, pero ofreciendo posibilidades distintas al momento de la exploración dentro de estos.

Semana 2

Seguidamente, se comenzó a indagar en la libertad conjunta, en la que los intérpretes, estando en el espacio exterior de las estructuras, surgía un encuentro entre ambos y se establecía una especie de alianza y complicidad. En dicho encuentro se establece como punto inicial el contacto visual, el cual sería el detonante para el encuentro.

En este proceso, se exploró la idea de romper con las restricciones impuestas por las estructuras preestablecidas y permitir que los intérpretes se encontraran en un espacio exterior. Este espacio exterior se convirtió en un terreno de libertad, donde los intérpretes tenían la oportunidad de experimentar una conexión que pretendía ser ese punto de inflexión del sistema que busca individualizar a las personas, alejándolos y aislándolos de los demás para poder encasillarlos y que estos no puedan siquiera intentar salir del mismo.

El contacto visual se convirtió en un elemento crucial en este encuentro. A través de la mirada, se establecía una conexión profunda entre los intérpretes, donde se transmitían emociones, intenciones y energías sutiles. El contacto visual actuaba como un detonante, iniciando el encuentro y permitiendo que se estableciera una alianza y complicidad entre los intérpretes. Esta complicidad decantó en un juego que recuerda a los juegos infantiles, los cuales están por fuera de las reglas de los sistemas sociales que coartan a los individuos.

En este proceso de libertad conjunta, los intérpretes se encontraban en un constante diálogo visual, respondiendo y adaptándose a las señales y expresiones del otro. Esto generaba un flujo de movimiento y acción cooperativa, donde la improvisación y la creatividad se fusionaban en un acto conjunto. Además, la calidad de movimiento vivaz y juguetona creaba un ambiente propicio para la imaginación y la desinhibición corporal de los intérpretes. Provocando que sean ellos mismos que se entreguen completamente a la premisa de jugar y divertirse, con el objetivo de generar un estado lo más cercano posible al “volverse un niño”.

2.2 Ordenamiento de los materiales producidos

Calidad de movimiento

Durante las exploraciones se fueron trabajando algunos tipos de movimiento, para otorgar al cuerpo un estado que vaya en conjunto con la idea que se quería transmitir a través de la corporalidad. Por tal razón, los movimientos que se rescataron debían ser rectos, directos y enérgicos. Este tipo de movimientos provocaba que el cuerpo adopte una actitud más “robótica”, lo cual era propicio para la imagen que se buscaba transmitir. Esta calidad de cuerpo que se levantó durante las improvisaciones fue usada a lo largo de la creación en distintas partituras, es decir, que fue usada como base para generar nuevos movimientos que siguieran la misma línea, dando una característica fundamental que evidenciaba una monotonía y un movimiento “autómata”, por inercia.

Secuencias de movimiento rutinarias

Con base en las exploraciones de movimientos y calidades realizadas, se fijaron movimientos y se los organizó a manera de que formen una unidad. Para esto se tomó movimientos que fueran como latiguelo, directo y fuerte, los cuales describen mejor el movimiento automático que se buscaba. Dichos movimientos se debieron repetir en ciertas ocasiones, creando una especie de repetición o “falla” al ejecutar la secuencia, lo que daba

la idea de estar presenciando el ciclo de trabajo de estos individuos. Estas repeticiones se realizaban con movimientos concretos, que tuvieran un rango de movilidad óptimo en un espacio limitado y que pudieran ejercer fuerza para acentuar el momento. Esta secuencia también debió ser explorada con distintas velocidades, lo que permitió que los actantes pudieran tener conciencia de lo que se realizaba, además de precisar cada movimiento que se ejecutaba, pudiendo así tener más agilidad al momento de repetir las secuencias.

Interacción con el objeto

Con la incorporación de un objeto en escena se diversificó la exploración, por lo que el material levantado se trató de adaptar a este nuevo espacio, con nuevas posibilidades. En el momento de indagación dentro de este objeto se propusieron nuevos movimientos que sumados a los que ya se habían establecido. Al construir un objeto específicamente escénico, las secuencias creadas se adaptaron de alguna forma y surgieron unas nuevas, más acordes a las características que nos presentaba el objeto. Se realizaron secuencias por la parte interior de las estructuras, puesto que este espacio permitía que los intérpretes tengan un espacio estable donde realizar los movimientos, además de situar una imagen de encierro y de limitación tal cual se quería evidenciar.

Una vez se indagó en la parte interior de la estructura, se buscó una forma de integrar los demás lados de la misma, para lo cual se establece un momento en el que los individuos interactúen con el resto del objeto. Para esto se establece la calidad de latigear como principal motor, para poder generar una especie de desesperación al encontrarse con otras partes de la estructura que la mayor parte del tiempo habían sido ignorados. Esto da un indicio de que el espacio puede extenderse y que posteriormente puede darse una salida completa de la estructura.

Trabajo de ritmos en el movimiento

Con la secuencia de monotonía o bucle ya establecida, se profundizó en los ritmos, los cuales debían aportar al discurso y seguir en la misma línea del movimiento propuesto como autómata. Para lo cual se usó el ritmo staccato, el cual al tener un movimiento fuerte y preciso hizo que la secuencia sea potente y enérgica para que esta sea percibida como un movimiento autómata preciso y fuerte. Con este ritmo se establecen unos momentos más calmados y otros más caóticos. Con estos momentos se transformaron las secuencias preestablecidas y se creó una especie de ritmo dentro la narrativa de la creación.

Secuencia conjunta

Dentro de las estructuras se esbozó un momento de conexión, el cual aportaría unicidad a los intérpretes y generaría una narrativa de encuentro que rompería con la rutina de este “encierro”. Para esto, la secuencia exploró un movimiento más lento que facilitaba la posibilidad de coordinar los movimientos de ambos, haciendo énfasis en mantener el contacto visual durante la secuencia. Esta secuencia presentaba una especie de quiebre frente a los demás materiales, los cuales tenían una calidad más fuerte. Por otra parte, es este momento, el ritmo que se manejó fue más suave y se enfocaba en la observación del otro intérprete.

Secuencia de “oficios”

Para el siguiente momento se tomó como punto de partida las secuencias trabajadas anteriormente y se sumó los movimientos obtenidos en la improvisación, en la que se le daban características más explícitas al movimiento, simulando un oficio. Con el objetivo de hacer evidente la carga que ejerce el trabajo y cómo repercute en el individuo. Con estos movimientos se realizó una secuencia la cual se repitió en diversos momentos a lo largo de la obra, evidenciando así el “bucle”. Además, cada intérprete tenía su “oficio” asignado y, por tanto, sus propios movimientos, permitiendo así tener características específicas para cada uno de los actantes y provocando así que se los vea como individuos comunes y cercanos a la percepción del público.

Secuencias de “libertad individual”

El primer momento por fuera de la estructura que se experimenta se lo hace de manera individual como una forma de extender el espacio. Para esto se coreografía dos secuencias, una para cada intérprete, las cuales representan el sentimiento de libertad que tiene cada uno. La primera secuencia, la “libertad” de uno de los intérpretes, se enfocó en la espacialidad por fuera de la estructura, esta secuencia debió ser realizada alrededor de las estructuras, tomando en cuenta que todavía estarían presentes en este fragmento. Para la otra “libertad” la secuencia se focalizó en demostrar una conexión más fuerte con la estructura, es por esto que en esta secuencia el actante no se separa de la estructura, sino que se mueve por los filos de la misma. Además, esto rompe con la imagen monotonía que se venía construyendo y ofrece atisbo del cambio de panorama dentro del discurso creativo.

Secuencia de “libertad conjunta”

Cuando ocurre esta ruptura y se expande el espacio, se comienza a explorar el “afuera” y la forma en la que los individuos se relacionan en este nuevo ambiente. Para esto, la improvisación no brinda varios movimientos que pudieron aportar a la creación de una secuencia que haga evidente que este nuevo espacio es completamente diferente al presentado anteriormente. Este nuevo espacio representa la libertad y el volver a ser niño, es por esto que la secuencia debe tener un ritmo más lírico que evoque el juego, además de añadir explícitamente mímicas que se asemejan a los juegos de niños.

2.3 Traducción de los materiales a estructuras corpo-espacio-objetuales

Con los materiales levantados en las improvisaciones, se fueron tejiendo hilos conductores acordes al discurso que dirige la creación. Las partituras fueron tomando forma y sentido, desarrollando una estructura clara.

Una vez recopilados los materiales, se procede a la construcción de momentos. Esto implica organizar y combinar los elementos de manera coherente y significativa, creando una estructura narrativa o visual que transmita el mensaje o la idea que se busca comunicar.

La referencia a la improvisación implica que la creación se basa en la espontaneidad y la exploración de ideas en el momento presente. Los materiales recopilados durante estas improvisaciones actúan como punto de partida para el desarrollo de la obra.

A medida que estos materiales se van tejiendo, se crea una trama o estructura que guía el discurso de la creación. Estos "hilos conductores" son elementos que unen las diferentes partes de la obra y le dan coherencia y sentido, sin embargo, no implican una construcción lógica o aristotélica.

El proceso de desarrollo de las partituras implica la elaboración y anotación de las ideas musicales o visuales que surgieron durante las improvisaciones. Estas partituras van tomando forma y sentido a medida que se van desarrollando y se ajustan a la visión artística del creador.

A medida que se desarrollan estas improvisaciones, se tienen la oportunidad de identificar ideas parecen interesantes o significativas. Estos fragmentos se convierten en la base para

la construcción de las partituras. El resultado de este proceso de creación es una estructura clara que guía y da forma a la obra final. Esta estructura puede ser evidente tanto para el creador como para el público, proporcionando una base sólida para la comprensión y apreciación de la creación artística.

Es así que a partir de la secuencia creada se fue generando una narración que planteaba momentos claros, para esto se toma en consideración la estructura narrativa contemporánea, la cual no plantea un orden lógico, sino más bien ofrece la posibilidad de establecer “puntos clave”, en este caso momentos, que guían la narración. En los primeros momentos, y acorde a la idea de encierro, las secuencias que hacían uso del objeto fueron las primeras en la línea narrativa. Esto debido a que en un primer momento se debía establecer el panorama de la creación y ubicar la acción en un espacio definido. Además, se unió secuencias que tenían como calidad de movimiento, el latigazo y movimiento robótico. Estas secuencias construyeron momentos dentro del discurso que evidenciaban el estado de los individuos con respecto al objeto y la limitación que este representaba.

Sin embargo, se establecieron momentos de quiebre dentro de esta lógica, los cuales crearán un ritmo más dinámico y diversificaron la “monotonía” que estuvo presente a lo largo del tema de creación. Es por esta razón que las improvisaciones y secuencias que establecen una conexión entre los intérpretes, aun así, estuvieran dentro de las estructuras; crea un grado de alejamiento del ritmo repetitivo que se proponía como tema central en la obra. Esta conexión que emergía entre los individuos permitía establecer un momento de desconexión de la rutina y un atisbo de lo que podía denotar esta.

Por otra parte, las secuencias que fueron concebidas por fuera del objeto, al tener una calidad de movimiento diferente, se establecieron como un espacio contrario al de las estructuras. Las secuencias tenían la sensación de una liberación de la rutina y las limitaciones que se imponen “dentro” del sistema. Estos momentos se ejecutaban por fuera de los objetos, en un nuevo espacio. Que durante el recorrido de la obra se debían dar indicios, es por esto que se establecieron tres momentos por fuera de las estructuras, “la libertad”. Los dos primeros momentos daban señales de la existencia y el deseo de estar por fuera de estas estructuras. El último momento de libertad se generaba cuando ambos individuos se encontraban completamente por fuera de las estructuras y se generaba una conexión que servía como expresión de lo crucial que era el encuentro dentro del contexto de los sistemas que coartan a estos seres.

Capítulo III Idoneidad y pertinencia de los mecanismos de composición escénica

En todo proceso creativo, las herramientas, procedimientos o mecanismos de creación y ordenamiento de materiales son el camino fundamental para la constitución de una obra. En ese sentido, la manera en que estas herramientas resultan adecuadas para tal proceso creativo – en qué grado lo son – es lo que garantiza el éxito de una práctica de creación.

Por tanto, en el presente capítulo se analizará el proceso de traducción de materiales a momentos dentro de una obra dancística y cómo estos fueron evolucionando en respuesta a las retroalimentaciones de los docentes encargados del laboratorio. Se analizará la transformación de los productos obtenidos y cómo, en concordancia con el tema de la obra, se fueron depurando y organizando desde el punto de vista creativo de la directora, en colaboración con las contribuciones de los docentes para construir la composición coreográfica final.

El laboratorio creativo proporciona un espacio de experimentación y desarrollo artístico donde los materiales iniciales, como textos, imágenes y conceptos, se transforman en momentos concretos que formarán parte de la obra final. Estos momentos, a su vez, son el resultado de un proceso de retroalimentación constante entre la directora, los docentes y los intérpretes/creadores.

La primera etapa del proceso involucra la selección de los materiales que se utilizarán en la obra. Estos materiales fueron previamente levantados durante las improvisaciones y ensayos realizados. La directora, en su rol creativo, elige aquellos que son relevantes para el tema que desea explorar en la obra. Estos materiales son presentados al equipo docente, quienes aportan sus conocimientos y sugerencias para enriquecer la propuesta.

Una vez seleccionados los materiales, comienza el proceso de traducción a momentos. En el que se analiza cada uno de los materiales y los descompone en elementos más pequeños como las partituras de movimiento, el espacio, el tiempo, el ritmo y la interpretación. A través de ejercicios y experimentos, se exploran diferentes posibilidades de representación de los materiales, buscando transmitir de manera efectiva el mensaje y la intención detrás de ellos.

Durante este proceso, las retroalimentaciones de los docentes son fundamentales. Su experiencia y conocimiento en el ámbito teatral y dancístico permiten identificar fortalezas y debilidades en los momentos creados, así como proponer ajustes y mejoras. La directora, en su papel de liderazgo creativo, evalúa y considera estas sugerencias, incorporando

aquellas que enriquecen la propuesta y descartando aquellas que no se ajustan a su visión artística.

A medida que avanza el proceso, los materiales y los momentos van evolucionando, adaptándose y transformándose. La interacción entre la directora, los docentes y los actores crea un ambiente de colaboración y co-creación, donde se nutren mutuamente de ideas y perspectivas. Es así como la composición coreográfica final va tomando forma, integrando los diferentes elementos y aportaciones de cada una de las personas involucradas en el proceso creativo.

De este modo, el proceso de traducción de materiales a momentos dentro de una obra teatral es un viaje creativo y colaborativo. La directora, en conjunto con los docentes, guía este proceso, tomando en cuenta las retroalimentaciones recibidas y ajustando la propuesta artística en función del tema de la obra. A través de la experimentación y la interacción constante, se logra construir una composición coreográfica final que transmita de manera efectiva el mensaje y la intención detrás de los materiales seleccionados. Este proceso es un ejemplo claro de cómo el trabajo en equipo y la retroalimentación constructiva pueden enriquecer y potenciar la creación artística.

3.1 Resultados

El proceso creativo es un camino lleno de experimentación y descubrimiento, donde cada material utilizado y cada enfoque explorado aportan de manera única a la composición final. Sin embargo, no todas las elecciones resultan exitosas y en ocasiones es necesario desechar ciertos materiales o enfoques que no cumplen con las expectativas.

Es importante destacar que no se trata de un fracaso, sino de un aprendizaje. El hecho de que algunos materiales sean descartados no significa que no sean valiosos, sino que no encajan dentro del objetivo o visión que se tiene para la obra. Es un proceso de selección y filtrado que permite descubrir cuáles son las mejores opciones.

Desde la perspectiva de la directora, cada material recopilado es un producto válido de las improvisaciones. Sin embargo, no todos responden a las necesidades creativas del proyecto. Con base en esto, se tomaron decisiones asegurando que las imágenes sean coherente y las secuencias puedan encadenarse de manera orgánica. En este momento del proceso fue importante la percepción de la directora, puesto que como visión externa entendía la parte visual y las imágenes que se producían dentro de las secuencias y materiales levantados. Adicionalmente, en la concepción de los momentos de la obra se tomó en cuenta cada secuencia obtenida en las improvisaciones y como los movimientos

podían unirse entre sí de manera natural y fluida, y de igual forma el ritmo y velocidad que tenía cada una de ellas y cómo podían establecer un hilo narrativo con forma y ritmo.

A medida que se avanza en el proceso, se van recopilando y analizando estos materiales, tanto los aprobados como los descartados. Cada uno de ellos representa una pieza importante del rompecabezas creativo, ya que nos brindan un panorama general del camino recorrido. Reflexionar sobre las decisiones tomadas en relación con estos materiales nos permite entender el porqué de nuestras elecciones y considerar posibles recomendaciones o resoluciones que podríamos haber tomado.

La recopilación y análisis de los materiales descartados es especialmente útil, ya que nos brinda información valiosa sobre los caminos que no funcionaron. No se trata solo de reflexionar sobre los aciertos, sino también, sobre los errores. Estos errores nos proporcionan oportunidades de crecimiento y nos permiten aprender de nuestras experiencias para futuros proyectos.

Es importante destacar que este proceso de recopilación y análisis no debe ser un juicio de valor sobre los materiales descartados. Cada elección fue tomada con base en criterios y objetivos específicos y, aunque no hayan funcionado en esta ocasión, podrían ser valiosos en otro contexto.

3.1.1 Evaluación de las improvisaciones

El proceso exploratorio en el ámbito de la creatividad es esencial para la construcción y desarrollo de una obra. Dentro del proceso exploratorio se realizó el levantamiento de diversos materiales que respondían a la temática de la creación. Sin embargo, es importante reconocer que no todo el material recopilado resulta útil o relevante dentro de este, ya que hubo material que no resultó de utilidad acorde a la perspectiva de la directora como del intérprete/creador. Esto no implica necesariamente que sean de mala calidad o que carezcan de valor, simplemente no responden a la perspectiva y dirección que se busca imprimir en la obra final.

La toma de decisiones respecto a qué material incluir y qué material descartar es un proceso delicado, pero necesario para la construcción de la obra de arte. La directora y el intérprete/creador deben evaluar constantemente los diferentes elementos y considerar cuáles son los más adecuados para transmitir la esencia y el mensaje que desean comunicar.

Es necesario reconocer el valor de este proceso exploratorio y el poder de selección que tiene sobre los materiales recopilados. A través de la exploración y el descarte, se pulen las ideas y se afinan los elementos que finalmente conformarán la obra de arte. Es un camino de búsqueda constante y de toma de decisiones sensibles.

Es así que dentro de uno de los primeros ensayos, se buscó generar calidades de movimiento que reflejaban la monotonía o el movimiento robótico. Para esto se emplearon premisas de movimiento que describieran un movimiento fuerte y rectilíneo. El material obtenido fue una secuencia de movimiento que dio pie para que se pueda seguir indagando dentro de este medio. Sin embargo, este primer material que surgió no fue integrado en la composición, puesto que durante el proceso se realizaron modificaciones importantes del espacio donde dicha partitura no calzaba de manera adecuada. Si bien hay que resaltar que este material evocó un estado y calidad de movimiento en el que el cuerpo fue la base para desarrollar otros materiales, este material específico fue únicamente uno experimental.

Posteriormente, cuando ya se contaba con el objeto escénico, durante los primeros acercamientos a este, la forma de interactuar con el objeto fue indagar en las características físicas que este tenía y tratar de adaptar los movimientos a estas estructuras. Dentro de estas improvisaciones, la forma de llevarlas fue un poco limitante debido a que, en las primeras exploraciones, lo que se tomaba en cuenta era el espacio interior de este objeto y existía un solo lugar en donde se podían realizar movimientos; esto más que aportar a la narrativa y espacio metafórico al que se quería llegar, terminó limitando la creación de partituras.

Es por esto que, en los siguientes ensayos, se trató de ampliar el enfoque del espacio de movimiento dentro de la estructura. Así, sin dejar de lado las características que esta nos brindaba, se exploró la estructura de metal en distintas partes de esta. A partir de este enfoque, la exploración e indagación del objeto pudieron ser mucho más profundas y se encontraron nuevas posibilidades. Dentro de estas improvisaciones se involucró el objeto íntegro y se exploraron de forma vertical, subiendo y bajando dentro del objeto, así como de manera horizontal, dentro y en las periferias del objeto.

Cuando se comenzó a considerar la posibilidad de que dentro del discurso exista una dualidad espacial que lleve a un nuevo lugar a la narrativa y contraste con la perspectiva fatalista que se había estado trabajando dentro del objeto escénico, se buscaron diversas formas de dividir el espacio. Una de las primeras formas de dividir el espacio fue dentro del

mismo objeto, realizando una separación de “arriba” y “abajo” para metaforizar una forma de encierro en la parte inferior y su contraste o libertad en la parte superior.

En este primer acercamiento a un espacio dual pudimos tener la perspectiva de cómo el cuerpo y el espacio podían construir una narrativa clara y generar un discurso. No obstante, esta forma de concebir el espacio era una barrera para que la creación pueda evolucionar, debido a que no proporcionaba un cambio importante dentro de la percepción del espacio y el discurso que se quería transmitir sobre el cambio y la oposición de este segundo espacio, como una libertad que estos individuos buscaban. Con esta primera prueba de explorar un segundo espacio que permita contrastar con el encierro dentro del objeto, se identificó la necesidad de incorporar el espacio exterior. Es así como llegamos a la resolución que este espacio, simboliza la libertad y debe ser opuesto al espacio inicial, debía ser por fuera de las estructuras metálicas. Con esto comenzamos a explorar en este espacio e incorporar de a poco el cuerpo y la conexión entre estos individuos/intérpretes/personajes.

3.1.2 Evaluación de los materiales coreográficos

Durante las revisiones y presentaciones frente a los docentes a cargo de la cátedra y a los compañeros de la misma se realizaron algunas retroalimentaciones que contribuyeron a la construcción de la dramaturgia y la organización de los materiales obtenidos. La retroalimentación es una parte fundamental del proceso creativo, ya que permite obtener diferentes perspectivas y enriquecer la calidad del trabajo.

Las primeras contribuciones de estos comentarios fue la reorganización de los momentos que estaban propuestos en la obra, puesto que la narrativa de la creación necesitaba una revisión para que pueda visualizarse de mejor manera la dualidad que se propuso.

Los docentes sugirieron que se dinamizara el uso con el objeto. En las primeras muestras el espacio establecido para la obra era únicamente dentro de las estructuras y el espacio dual que se proponía era de manera vertical; es decir, el objeto se dividía en arriba y abajo. En esta lógica, las acciones se desarrollaban en la parte de abajo como parte del encierro y la vida rutinaria y, por el contrario, en la parte de arriba se concebía como el lugar de la libertad, los sueños, un lugar más onírico. Posteriormente, las retroalimentaciones apuntaron al uso del objeto y la manera en la que se estaban dividiendo los espacios. Los profesores sugirieron revisar esta forma de visualizar el espacio y ampliar el mismo por fuera de los límites del objeto.

Dentro de las siguientes muestras se habían incorporado estas sugerencias con respecto al espacio y cómo se percibía, es por esto que la ubicación de estos dos “mundos” cambió para ser realizada en forma horizontal. Entonces el espacio de los actantes se transformó y los niveles que conformaban el espacio de “encierro” se diversificaron, permitiendo que el objeto sea usado con mayor dinamismo. Sin embargo, el espacio por fuera del objeto no se incorporó del todo, sino solo a manera de una pequeña insinuación de que podía existir un espacio por fuera del objeto, que tenía una influencia importante en los individuos.

En una nueva tutoría, ya con los avances y sugerencias previas incorporadas dentro de la concepción de la espacialidad de la obra, se presentó la creación ante los tutores. Es aquí que fueron ellos quienes volvieron a sugerir que se incorporara el espacio exterior como parte de esta narrativa dual que se proponía. Se planteó que este espacio exterior podía aportar dinamismo y que la imagen de la silla no se saturara y se agote este recurso. Con estos aportes se decidió finalmente incorporar de manera más activa el uso del espacio externo a las estructuras.

Con este espacio incorporado también se propusieron nuevos momentos que pudieran expresar y describir cuál era el simbolismo del mismo y que sea notorio el contraste con el espacio interior. Así que, el espacio exterior fue establecido como un lugar de libertad y de juego; por el contrario, al espacio interior de las estructuras, así como la estructura de la obra, cambió y se propuso que, dentro de la rutina general, la cual era el tema que rodea al movimiento, existieron pequeños intentos de “libertad” o “salida” que permitieran que se vaya construyendo la idea de un espacio exterior que los individuos debían alcanzar para encontrar la liberación que buscaban.

3.1.3 Evaluación de la organización de materiales en relación con la temática de la investigación

Posteriormente, al levantamiento de materiales, la construcción de momentos y las retroalimentaciones recibidas en las revisiones, se consideró cada uno de estos elementos y se hizo una organización final de los elementos escénicos creados.

La etapa de levantamiento de materiales recopiló diferentes elementos, tales como imágenes, partituras, textos o cualquier otro recurso que pueda ser utilizado en la creación artística. Una vez considerados todos estos elementos, se realizó una organización final de los materiales. Esta etapa implicó seleccionar y ordenar los elementos de manera que se logró una estructura coherente y efectiva. Se pudieron descartar algunos materiales que no

se ajustaron al objetivo o mensaje de la obra, o bien, se pudieron reorganizar para obtener una narrativa más fluida y poderosa.

El proceso de construcción de momentos en el ámbito artístico involucró varios elementos clave que contribuyen a su desarrollo y efectividad. Estos elementos, como el diario de trabajo, partituras y composición de momentos, son fundamentales para la preparación y la creación de una puesta en escena coherente y significativa.

Otro elemento importante es el análisis de los materiales y su incorporación en la escena. Esto implica estudiar y comprender los elementos seleccionados, identificar sus características y posibilidades, y determinar cómo pueden ser utilizados para transmitir el mensaje deseado. El análisis también puede involucrar la exploración de diferentes enfoques o interpretaciones de los materiales, lo que enriquece la creatividad y la profundidad de la escena.

Para esta etapa dentro del proceso creativo, después de visualizar los momentos clave dentro de la narrativa, se tuvieron en cuenta el hilo conductor que se llevaba hasta el momento y como el público entendía la obra. De acuerdo con las retroalimentaciones recibidas de los docentes y compañeros, se tomaron decisiones de reordenar la composición coreográfica de la obra.

En primera instancia, acorde al discurso que se quería evidenciar en escena, se tomó la decisión que las primeras imágenes que se debían establecer en la dramaturgia debían ser dentro del objeto. Por esto, se añadió un pequeño momento previo en el que uno de los intérpretes debía entrar forzosamente dentro de la estructura de metal. Dando así la idea de este sistema social que obliga a los individuos a estar encerrados. El siguiente momento se desarrolla dentro de las sillas, con ambos intérpretes realizando las secuencias establecidas y repitiéndolas en varias ocasiones, jugando con ritmos y niveles.

Los siguientes momentos que fueron incluyéndose, fueron las libertades individuales, es decir, cada intérprete tenía un solo que exprese su perspectiva y traducción corporal de lo que es “salir del sistema”. Estos momentos se incluyeron para construir un ritmo y narrativa que de un pequeño indicio de la separación de espacios en la obra. Asimismo, estos momentos fueron colocados en medio de las secuencias de monotonía y rutina que se realizaban para poder generar expectativa y crear una especie de giro dentro de las partituras realizadas.

Finalmente, se decidió que dentro de las secuencias de monotonía existiera una final, la cual sería muy caótica y de ritmo más rápido para que se entendiera la desesperación que se iba construyendo en los individuos al pasar de la obra. En este último momento de monotonía, la forma de habitar el objeto se volvía más intensa y amplia, los bailarines subían y bajaban dentro del objeto, haciendo uso de la iluminación interna de las estructuras metálicas.

Posteriormente a este último momento de monotonía se puso la secuencia conjunta de los intérpretes, dicha secuencia era realizada por fuera de las estructuras. En este momento, ambos bailarines se encontraban e interactuaban entre ellos, estableciendo una conexión, dando a entender que se había podido encontrar una especie de libertad y encuentro con otro individuo, como una salida del sistema y esa respuesta que se buscaba dentro del objeto. En este momento no solo los intérpretes interactuaban entre ellos, sino también con los objetos, haciendo que la *metaforización* de un sistema que sobrepasa y coarta a los individuos, termine cayéndose y reivindicando a estos seres, dotándolos de potestad y decisión de sus propias vidas. Este momento se establece como el más calmado y suave, por tal razón el acompañamiento musical debía extender este discurso y se debió escoger una pieza musical que lograra expresar estos sentimientos, además que la corporalidad de los intérpretes era más suave y ligera.

El momento final que se estableció para la obra fue una vuelta al espacio del inicio para dar como cierre y sentido al nombre escogido para la obra, "bucle". Es así que se decidió que después del momento de libertad de los intérpretes, estos volvieran o más bien fueran arrastrados de vuelta a las estructuras y se volvieran a repetir las secuencias que se realizaban dentro de las mismas, así se construiría una narrativa circular, un "bucle", que daría a entender que este ciclo en el que el sistema encierra y moldea a los individuos no tiene salida y que si bien por momentos se siente una cierta libertad, a la final el sistema vuelve a arrastrarnos a la rutina monótona.

Conclusiones

Al identificar y describir las herramientas teórico-prácticas utilizadas como marco referencial y metodológico en la investigación práctica y creativa, resulta fundamental para contextualizar y comprender el proceso de generación y organización de materiales escénicos, así como la temática implícita en ellos.

Estas herramientas teórico-prácticas proporcionaron un fundamento sólido tanto desde una perspectiva conceptual como desde una perspectiva práctica. A través de ellas, se establecen bases teóricas que guían la investigación, brindando un marco de referencia para analizar y comprender el contexto y las diferentes herramientas y conceptos relacionados con la temática en cuestión.

Además, estas herramientas sirvieron de guía metodológica, permitiendo así estructurar el proceso creativo y práctico. Ayudando a organizar y gestionar los materiales escénicos de manera coherente y eficiente, permitiendo una exploración más profunda y una expresión más precisa de la temática.

Al identificar y describir estas herramientas, se consigue proporcionar un contexto amplio y comprensivo para el desarrollo de la investigación práctica y creativa. Esto permite a los intérpretes entender y utilizar de manera consciente las diversas influencias teóricas y prácticas que han formado parte del proceso creativo.

~ Describir y analizar los ejercicios de entrenamiento y creación propuestos para la generación y composición de materiales escénicos, así como los medios y herramientas de registro de la praxis creativa, ayudan a identificar la calidad de los materiales y su pertenencia al proceso de creación.

Los ejercicios de entrenamiento y creación fueron fundamentales para el desarrollo de habilidades y técnicas escénicas, así como para estimular la creatividad y la exploración artística. Estos ejercicios proporcionan un espacio para experimentar y desarrollar ideas, permitiendo la generación de nuevos materiales escénicos. Al describir y analizar estos ejercicios, se puede determinar su pertinencia y efectividad en relación con el proceso de creación.

Asimismo, cada una de las improvisaciones realizadas fueron sistematizadas y se identificaron los materiales que se obtuvieron en estas. Se puso en perspectiva estos levantamientos y se generaron momentos y momentos para establecer un punto de partida en la narrativa de la obra.

Al identificar la calidad de los materiales y su pertenencia al proceso de creación, se puede determinar si están en línea con los objetivos y conceptos que se desean transmitir. Es importante evaluar si los materiales generados son relevantes, significativos y coherentes con la temática y el enfoque propuesto.

~ Resumir y evaluar la idoneidad y pertinencia de los mecanismos de composición escénica y las diferentes etapas creativas, se puede apreciar su importancia en la construcción de una dramaturgia coreográfica en relación con la temática del ejercicio de creación.

Los mecanismos de composición escénica ofrecieron herramientas y técnicas para organizar y estructurar los elementos escénicos, como el movimiento, el espacio, el tiempo y el sonido, de manera coherente y significativa. Estos mecanismos proporcionan un marco conceptual y práctico para la creación de una dramaturgia coreográfica, permitiendo que la temática del ejercicio de creación se exprese de manera efectiva y significativa.

Las diferentes etapas creativas, como la investigación, la exploración, la composición y la refinación, son fundamentales para dar forma y desarrollar la dramaturgia coreográfica. Cada etapa aporta una perspectiva única y enriquecedora al proceso creativo, permitiendo que la temática se explore desde diferentes ángulos y se desarrolle de manera más profunda.

Al evaluar la idoneidad y pertinencia de los materiales levantados y la construcción dramaturgica de estos, se pudo tener una vista clara de la narrativa y el hilo conductor de la obra, logrando así construir una dramaturgia coreográfica sólida y acorde a la temática que se quería transmitir al público. Además, se puede evaluar las herramientas utilizadas y su pertinencia, así como reflexionar sobre las estrategias utilizadas y si fueron efectivas o no en función al objetivo planteado.

Referencias

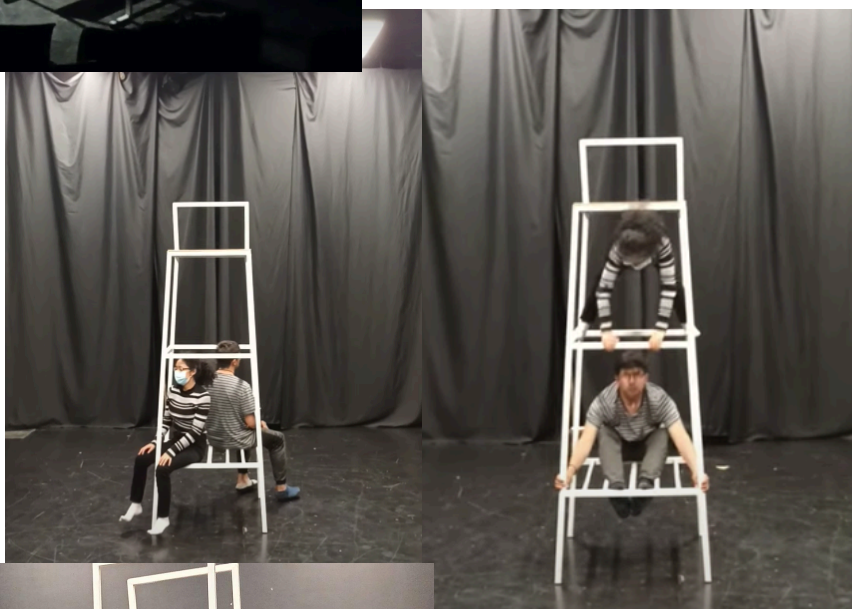
- Bardet, Marie (2012). *Pensar con Mover, Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Ed. Cactus.
- Bojana Kunst: "Dance and work", en Gabriele Klein, Sandra Noeth (eds.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Editorial Transcript. Bielefeld, 2011.
- D'hers, V. (s.f.). *LA DANZA Y LA IMPROVISACIÓN ESCÉNICA HOY: DEFINICIONES EN PRIMERA PERSONA*. Recuperado de:
https://www.academia.edu/35155329/LA_DANZA_Y_LA_IMPROVISACION_ESCENICA_HOY_DEFINICIONES_EN_PRIMERA_PERSONA_Victoria_Dhers
- Galindo Zavala, B. J., & Ramírez Reyes, C. (2020). La Creación coreográfica en la formación dancística profesional. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, 8(15), 8-17.
<https://doi.org/10.29057/ia.v8i15.3899>
- Liotard, J. F. (1986). *La postmodernidad explicada a los niños*. Gedisa.
https://kupdf.net/download/lyotard-la-postmodernidad-explicada-a-los-nios_595d3f91dc0d60b252e1ce2c_pdf
- Macías Osorno, Zulai (s/f) "La noción de 'lo coreográfico' como ruptura de la disciplina y acercamiento al otro". Recuperado de: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/z-macias-osorno>
- Moles, A. A., & Rohmer, E. (1974). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado de:
https://monoskop.org/images/3/30/Moles_Abraham_Teoria_de_los_objetos_1974_ES.pdf
- Navern, I. & cija, A. (2013). *Compilación: Lecturas sobre danza y coreografía*. Recuperado de:
https://www.academia.edu/30010544/Compilacion_Lecturas_sobre_danza_y_coreografia_A_Naver_y_cija_Editoras?email_work_card=title
- Roth, G. (2010). *Mapas para el Éxtasis: Enseñanzas de una chamán urbana*. Urano, Ediciones
- Ros, A. (2000). Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento). *Revista de Psicología del Deporte*, 9(2), 7-17. doi: 10.1016/S1132-239X(00)70236-6.

Villaverde, M. (2016). *Silencios, sonidos. Ausencias, presencias: Metáfora y símbolo en el arte contemporáneo*. *Tiempo y Sociedad*, 25 (2016), pp. 71-86.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6346075.pdf>

Zamorano, F. *Una visión sobre el teatro de objetos* [Tesis de pregrado, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile]. Repositorio Takey. http://www.takey.com/Thesis_128.pdf

Anexos

Anexo A. Improvisaciones con el objeto



Anexo B. Diario de trabajo

