

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Análisis de la construcción de una dramaturgia corporal, en relación con el objeto escénico, desde el Análisis del Movimiento de Rudolf Von Laban, en búsqueda del uso de la metáfora como herramienta de traducción de una estructura social, el sentido de identidad y la pertenencia


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

Autor:

Julio Alejandro Matailo Hernández

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

ORCID:  0000-0002-9178-8774

Cuenca, Ecuador

2024-03-18

Resumen

El presente trabajo analiza, desde la praxis creativa del intérprete/creador, la pertinencia de diferentes herramientas prácticas de creación que conectan con conceptos teóricos de la composición escénica objetual, en favor de la construcción de una dramaturgia corporal, en el contexto de un ejercicio creativo escénico-coreográfico. En este proceso de investigación-creación, se parte de estudio del sentido de pertenencia/no pertenencia a una estructura social-cultural del intérprete, que además contribuye en la construcción de una identidad. Esta estructura social-cultural fue metaforizada en un objeto escénico, para permitir la creación de una corporalidad particular y materiales escénico-coreográficos que alimenten una puesta en escena. Con este objetivo, se tomaron herramientas del Análisis de Movimiento de Rudolf Von Laban, para la composición con el objeto desde su función estética y su función simbólico/representacional.

Palabras clave: dramaturgia con base en el objeto, análisis de movimiento de Laban, identidad, pertenencia 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

This work analyzes, from the creative praxis of the performer/creator, the relevance of different practical creation tools that connect with theoretical concepts of object stage composition, in favor of the construction of a body dramaturgy, in the context of a creative exercise. scenic-choreographic. In this research-creation process, the starting point is to study the interpreter's sense of belonging/non-belonging to a social-cultural structure, which also contributes to the construction of an identity. This social-cultural structure was metaphorized into a scenic object, to allow the creation of a particular corporality and scenic-choreographic materials that feed a staging. With this objective, tools were taken from Rudolf von Laban's Movement Analysis, for the composition with the object from its aesthetic function and its symbolic/representational function.

Keywords: dramaturgy based on the object, Laban movement analysis, identity, social belonging, 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

Introducción	8
Capítulo I.....	10
Herramientas teórico-prácticas utilizadas en el proceso creativo	10
1.1 El análisis de movimiento de Laban.....	10
1.2 El objeto escénico desde la perspectiva de A. Cubeiro.	18
1.2.1 Explorando el sentido de pertenencia en la danza a través del objeto escénico.....	20
1.3 La improvisación compositiva según V. Fernández.....	23
Capítulo II:.....	28
Momentos creativos en la generación de materiales en conexión con la temática del discurso escénico.	28
2.1. El entrenamiento físico y su relación con la búsqueda de materiales.....	29
2.1.1. Levantamiento de información.	30
2.1.2 El sentido de pertenencia, la sociedad y el ser humano.	34
2.2. Diseño y ejecución de ejercicios composicionales.....	36
2.2.1. Estructura de los ensayos.	37
2.2. Composición y creación de premisas.	43
2.3. Análisis de los materiales escénicos y su articulación con la temática de investigación.	50
2.3.1. Entrada a la prisión.....	51
2.3.2. Aparición y descubrimiento del espacio,	51
2.3.3. Espejo.....	51
2.3.4. Libertades autónomas. Tenemos aquí como resultado dos actos dentro del mismos momentos, dos libertades una de cada intérprete.	51
2.3.5 Monotonías	52
2.3.6 Libertad conjunta.	52
2.3.7 Muerte.....	52
Capítulo III.....	53
Huellas del proceso creativo sobre la mirada del intérprete creador.....	53
3.1. La percepción de la subjetividad del intérprete-creador previa a la investigación	54
3.2. Entorno sociocultural del intérprete-creador y su identidad.	56
3.3. Redefinición de la identidad del intérprete-creador luego del proceso creativo y el análisis de la investigación.	58
Conclusiones	60
Referencias	62
Anexos	63

Índice de figuras

Figura 1. Forma del objeto.....	31
---------------------------------	----

Agradecimientos

A la vida y a todas las personas que han sido parte fundamental de este proceso, por darme un poco de cada uno para seguir adelante:

A mis compañeros y compañeras, por su apoyo y colaboración en este viaje creativo.

A mis docentes tutores, por inspirarme, y desafiarme a crecer como intérprete-creador.

A mi familia y amigos, por su incondicional apoyo y comprensión en cada etapa de este proceso creativo.

Dedicatorias

A mi madre y a mi padre, pilares fundamentales sobre los cuales me forme y de alguna forma por ellos estoy aquí.

A mi hermana mayor, gracias por creer en mis sueños y gracias por estar siempre conmigo y darme el empujón cada día.

A mí mismo, por seguir... nunca olvides que tener buen corazón no es debilidad.

Introducción

La presente tesis se centra en el análisis y la comprensión del proceso creativo en el contexto de la danza contemporánea, explorando las herramientas teórico-prácticas, los momentos creativos en la generación de materiales y el impacto del proceso de investigación-creación en la identidad del intérprete-creador. A través de un enfoque multidisciplinario, se abordarán aspectos fundamentales que influyen en la creación artística y en la percepción del artista escénico en su entorno sociocultural.

En el capítulo I, se analizan las diversas herramientas teórico-prácticas fundamentales en el proceso creativo del ejercicio compositivo. Se examinará el Análisis de Movimiento de Rudolf Von Laban, la Perspectiva del objeto escénico según A. Cubeiro y la Improvisación Compositiva según V. Fernández. Estas herramientas proporcionarán un marco teórico y práctico para comprender la expresión artística y la generación de material escénico en conexión con temáticas de investigación.

Posteriormente, se analizarán los momentos creativos que influyen en la generación de materiales escénicos en conexión con la temática del discurso escénico. Se estudiará la relación entre el entrenamiento físico y la búsqueda de materiales, el diseño y la ejecución de ejercicios compositivos, así como se realizará un análisis de los materiales escénicos y su articulación con la temática de investigación. Estos aspectos serán fundamentales para comprender cómo se desarrolla y enriquece la propuesta temática en el proceso compositivo.

Finalmente, en el capítulo final, se examinará el impacto del proceso creativo en la percepción del intérprete-creador. Se abordará la percepción de la subjetividad del intérprete-creador previa a la investigación, el entorno sociocultural del intérprete-creador y su identidad, así como la redefinición de la identidad del intérprete-creador luego del proceso creativo y el análisis de la investigación. Estos aspectos revelarán la influencia del proceso creativo en la identidad y la expresión artística del intérprete-creador.

En resumen, esta tesis busca profundizar en el proceso creativo de la danza contemporánea, explorando herramientas, momentos creativos y el impacto en la identidad del intérprete-creador. A través de este análisis, se pretende contribuir al entendimiento de la danza contemporánea como una forma de expresión artística y como un medio para explorar temáticas sociales, identidad y pertenencia, a través de

procesos de investigación-creación en los que la participación activa subjetiva de los involucrados es fundamental.

Capítulo I

Herramientas teórico-prácticas utilizadas en el proceso creativo

La danza contemporánea es un terreno fértil para la experimentación y la exploración de nuevas herramientas y enfoques de movimiento. Sin embargo, a pesar de la diversidad de técnicas disponibles, es fundamental comprender cómo seleccionar y aplicar las herramientas de manera efectiva para lograr una expresión artística auténtica y significativa, en relación directa con los objetivos del proceso de investigación-creación. En este capítulo, se abordará el problema de la selección y utilización de herramientas de danza en el contexto de un ejercicio composicional, con el objetivo de investigar su impacto en la creación para el intérprete/creador.

1.1 El análisis de movimiento de Laban

Rudolf Laban (1879-1958) fue una figura multifacética en el mundo de la danza y el movimiento del siglo XX. Su influencia en la danza expresionista alemana y su papel como artista e investigador del movimiento son de gran importancia en la historia de la danza, la composición y la interpretación coreográfica.

Como artista, Laban fue un visionario en la danza moderna y la danza expresionista alemana. Él creía que el movimiento era una forma de expresión artística en sí misma, y desarrolló un enfoque de danza que enfatiza la autenticidad emocional y la liberación del cuerpo. En sus composiciones, Laban buscó transmitir emociones profundas y estados de ánimo a través del movimiento, rompiendo con las convenciones académicas de la danza de su época.

En la danza expresionista alemana, Laban desempeñó un papel fundamental al proporcionar un marco teórico para los coreógrafos y bailarines de esa época. Su énfasis en la expresión emocional y el movimiento auténtico influyó en coreógrafos y bailarines de la era expresionista, como Mary Wigman y Kurt Jooss. Sus ideas contribuyeron al desarrollo de un estilo de danza que se centraba en la exploración de temas psicológicos y sociales a través del movimiento, cualidad que caracteriza la danza expresionista alemana.

El análisis de movimiento de Laban es una herramienta invaluable en el campo de la danza contemporánea. Este enfoque analítico se basa en la observación detallada y la descripción de los elementos fundamentales del movimiento, como el espacio, el

tiempo, el peso y el flujo. Mediante el análisis de estas cualidades del movimiento, se pueden identificar patrones, estructuras y dinámicas en una coreografía, permitiendo a los bailarines y coreógrafos comprender y comunicar de manera más precisa y efectiva las intenciones artísticas. En el desarrollo del ejercicio compositivo, el análisis de movimiento de Laban ha sido una herramienta esencial para desentrañar las complejidades de la coreografía, explorando cómo los elementos del movimiento interactúan entre sí y contribuyen a la expresión y comunicación de la temática central.

Dentro del proceso creativo y a lo largo de la composición, las herramientas y conceptos que Laban contempla sirvieron para el levantamiento de información desarrollando diferentes premisas que están relacionadas directamente con los conceptos explicados pues como Laban (1997) afirma: "El cuerpo es el instrumento a través del cual el movimiento se expresa. Es el medio por el cual la mente puede comunicarse con el mundo exterior" (p. 18).

El análisis de movimiento de Laban se adentra además en la expresión emocional y la intención comunicativa del movimiento. Se utiliza un sistema de notación llamado *Labanotation* también conocida como Kinetografía Laban o Notación del Movimiento Laban (NML) que es un sistema desarrollado para documentar y analizar el movimiento de manera precisa y detallada, proporcionando una representación precisa y visual de las acciones corporales, gestos y relaciones espaciales. El sistema de notación brinda un marco integral para capturar las complejidades del movimiento, desde gestos simples hasta secuencias coreográficas complejas. Permite la documentación de movimientos en diferentes géneros y estilos, incluyendo la danza, el teatro e incluso los gestos cotidianos que son herramientas relevantes en la expresión corporal.

La *Labanotation* sirve como un lenguaje común para comunicar e intercambiar ideas de movimiento a través del tiempo y las fronteras geográficas. Esta metodología se aplica tanto en la creación coreográfica como en la interpretación y la enseñanza de la danza, permitiendo a los intérpretes/creadores comprender y comunicar de manera más profunda y significativa el lenguaje del movimiento.

La *Labanotation* utiliza símbolos ubicados en tres pautas, pero se la lee en sentido vertical, a partir del pie de la página y hacia arriba, de modo que uno se siente inmediatamente identificado con ella. Se refleja en el diagrama la propia postura erecta; la línea central representa la columna vertebral, y las líneas de la izquierda y de la

derecha representan respectivamente piernas y brazos derechos e izquierdos. Los símbolos difieren en su longitud a los efectos de transmitir las diferentes duraciones del movimiento; el pulso básico se halla indicado por medio de pequeñas barras transversales colocadas sobre la línea central; de esta manera se pueden coordinar con presión fracciones de movimiento y de la música (Sorley, K. 2011 p.89)

El análisis de movimiento de Laban abarca una serie de conceptos que son de gran relevancia en la composición de una obra de danza. Estos conceptos incluyen el espacio, el tiempo, el peso y el flujo, los cuales se exploran y manipulan de manera intencionada para crear una narrativa física y emocional en la coreografía. El estudio del espacio permite comprender cómo el movimiento se despliega en el entorno escénico, cómo se relaciona con otros cuerpos y objetos, y cómo crea formas y estructuras visuales.

Arrancando desde su concepto de cuerpo pues habla no solo desde la mera anatomía física, sino como un vehículo de expresión y comunicación. El cuerpo se considera un instrumento para que el intérprete/creador pueda transmitir emociones, ideas, narrativas; diciéndolo de otra forma su enfoque se centra en comprender el cuerpo desde su totalidad no solo desde la dimensión física sino abriendo posibilidades a la dimensión emocional, psicológica y social.

Bajo esta perspectiva, esta herramienta se utilizó para el registro y análisis de materiales. Laban concebía el cuerpo como un sistema complejo en constante interacción con el entorno y otros cuerpos. Él subrayaba la importancia de la conciencia corporal y la conexión mente-cuerpo. Para Laban, el cuerpo no era simplemente un recipiente pasivo para el movimiento, sino que era activo y dinámico, capaz de expresar y comunicar a través de una amplia gama de cualidades y características de movimiento.

A lo largo del proceso creativo se levantó, recopiló información por medio de exploraciones y búsquedas con el objetivo de conectar el cuerpo desde dos concepciones: la primera (desde el Labanotation) abarcar el cuerpo como medio expresivo y por otro lado usarlo el cuerpo como estructura que posee diferentes posibilidades de movilidad y desplazamiento en el espacio y para la composición.

El concepto de espacio en el enfoque de Laban es fundamental para comprender su visión del movimiento y la expresión corporal. Laban consideraba que el espacio es un elemento activo y dinámico que influye en la forma en que nos movemos y nos relacionamos con nuestro entorno.

En este sentido, el uso del espacio según el concepto de Laban se relaciona y desarrolla en torno al objeto escénico y las posibilidades de movimiento dentro del mismo, pues contempla el espacio y el cuerpo relacionado desde una *kinesfera* para el movimiento, en donde el cuerpo puede desplazarse u ocupar el espacio a través de estas diversas posibilidades, siendo de suma importancia pues el objeto restringe y limita el espacio del intérprete/creador.

Sobre el espacio y su división Laban (1997) dice: Como medio simple de orientación en el espacio tenemos tres dimensiones. Cada una de ellas posee: Una dirección alta (A), derecha (d), hacia adelante (ad) Y una dirección opuesta profunda (p), izquierda (i), hacia atrás (at)

En relación con nuestro cuerpo, tenemos la sensación de que esas direcciones y sus opuestas irradian de nuestra esfera de movimiento, donde se produce la intersección de las tres dimensiones. Espacialmente, esas direcciones dimensionales se nos presentan como una cruz plana *A-p-e-i-d*, cuyo centro atraviesa la línea *at-ad*, con lo cual se forma de una cruz tridimensional. (p. 90)

Laban también exploró la relación entre el cuerpo y el espacio. Consideraba que el movimiento del cuerpo está influenciado por la manera en que percibimos y nos relacionamos con el entorno físico y social que nos rodea. Así, el cuerpo no solo se mueve en el espacio, sino que también es moldeado por él.

Para Laban, el espacio se percibe y se experimenta a través del cuerpo en movimiento. No solo es el lugar físico en el que nos encontramos, sino que también tiene una dimensión psicológica y social. El espacio se vuelve significativo cuando se le dota de intención y se establecen relaciones con él, por ello dentro del levantamiento de información en el proceso laboratorial fue de suma importancia trabajar con premisas buscando dotar al espacio de un significado, relacionándolo con la narrativa y a la vez entendiendo cómo esto afecta la forma en la que el intérprete crea su base de

movimientos y cómo estos entran en diálogo con la relación preestablecida desde la psiquis.

Laban identificó tres dimensiones principales del espacio: altura, anchura y profundidad. Estas dimensiones no solo se refieren a las distancias físicas, sino también a la forma en que se experimentan subjetivamente. Por ejemplo, una misma distancia puede sentirse más amplia o más estrecha dependiendo de la intención y la relación que se establezca con el espacio.

Además de las dimensiones físicas, Laban también desarrolló la idea de que el espacio se puede cualificar. Esto significa que se le pueden asignar cualidades específicas para expresar diferentes estados, emociones o intenciones. Por ejemplo, el espacio puede ser percibido como abierto o cerrado, ligero o pesado, rápido o lento. Estas cualidades espaciales pueden transmitir significados y generar diferentes impresiones en el observador.

Para la composición, el levantamiento de información permite en el intérprete/creador no solo explorar diferentes direcciones o probabilidades para el movimiento sino diferentes sensaciones que se generan dentro del objeto permitiendo una relación compositiva que se enriquece en base a la relación sujeto/objeto y como este trabaja con el desarrollo de la narrativa y el desarrollo del ejercicio compositivo.

Ross (2009) que analizó el sistema de movimiento de Laban menciona:

Esfuerzo, o aquello que Laban había descrito como dinámica del movimiento, es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento. Laban definió cuatro factores, siempre presentes en todo movimiento. Los factores son: tiempo, peso, espacio y flujo (...) 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. No se trata de medir el peso en términos cuantitativos sino cualitativos. 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. Sin el flujo, los movimientos contendrían simples indicaciones del esfuerzo. Las cualidades del flujo son lo controlado (tenso) o lo libre (fluido, relajado). Surgen así diversas posibilidades de catalogar la calidad del esfuerzo según la combinación de los elementos. (p.352)

Laban también consideraba que el espacio está en constante flujo y transformación. No es estático, sino que se mueve y se modifica a medida que nos movemos en él. Además, el espacio está intrínsecamente vinculado con el tiempo, ya que el movimiento se desarrolla en un *continuum* temporal y se despliega en un marco temporal específico.

Por otro lado, el tiempo en el análisis de Laban no solo se refiere a la velocidad del movimiento, sino también a su duración, pausas, acentos y ritmos, lo cual contribuye a la creación de una progresión temporal y una dinámica expresiva en la composición. De igual manera, con el uso de los ritmos surgieron en el proceso diferentes premisas que se fijaron a lo largo del desarrollo de cada momento que fueron asociados a sensaciones que el intérprete las tradujo desde su cuerpo para desarrollar momentos de libertad, hostigamiento, resignación a lo largo del ejercicio composicional.

Vera (2019) analiza las cualidades de movimiento de Laban y menciona:

Las cualidades de movimiento se desprenden de los cuatro factores básicos según Laban (1987) que son: el espacio, el peso, el tiempo y el flujo de tensión, también conocidos 18 como factores de movilidad hacia los cuales el intérprete direcciona una actitud definida. Son consideradas también como actitudes: pesado o liviano con relación al peso; directo o indirecto con respecto al espacio; acelerado o desacelerado con respecto al tiempo; y libre o contenido con respecto al flujo. Así cada actitud de movimiento se observará como cualidad. La postura psicológica del intérprete tendrá gran influencia en cada cualidad realizada.

El peso: es considerado como un carácter primario y está relacionado directamente con la gravedad de la tierra, pesado a favor de la gravedad, es

decir, el cuerpo se entrega al suelo u objeto; hay poca o casi nula oposición y ligero que va en contra de la gravedad, alejándose del suelo; aéreo-volátil.

El espacio: está asociado con la relación que tienen el intérprete con el lugar, cuerpo u objeto de trabajo; el cómo se aproxima o se separa, de forma directa o indirecta, relacionándolo con unas figuras. La directa sería una línea recta y la indirecta una curva o espiral, quiere decir que mi objetivo final no es tan importante sino el recorrido antes de llegar, a diferencia que el directo donde el llegar es lo primordial. También se refiere al espacio personal, entendido como “una esfera imaginaria construida con todos los puntos abarcables en la periferia del cuerpo en su máxima extensión quedando con los pies en el suelo” (Laban, 2003, pp. 167-217 y 87).

El flujo de tensión: es enfocado en la utilización del aparato muscular, juega entre libre o contenido, tomando como libre el movimiento que nace desde el centro hacia las extremidades de forma no controla, impulsos, soltar, y contenido como un movimiento pensado y direccionado en el espacio y el tiempo, jugando ambas cualidades con velocidades, control y descontrol.

El tiempo: se refiere a la duración del movimiento, al tiempo que se invierte en una determinada acción y puede ser rápido o lento. Hay que tener en cuenta que los factores no son limitados y que ningún movimiento puede llegar a ser completamente puro, siempre contará con pequeños rasgos de los otros. (p. 17)

Rudolf Laban tenía una percepción única y profunda del tiempo en relación con el movimiento humano. Para Laban, el tiempo era una dimensión esencial del movimiento y desempeñaba un papel crucial en la forma en que expresamos nuestras emociones, intenciones y pensamientos a través del cuerpo.

Laban desarrolló una teoría del tiempo en la danza, donde distinguía entre diferentes cualidades de tiempo, como sostenido, suspendido, vibrante, fluido, entre otros. Estas cualidades de tiempo se refieren a cómo experimentamos el flujo y el ritmo del movimiento. Por ejemplo, un movimiento sostenido puede evocar una sensación de calma y estabilidad, mientras que un movimiento vibrante puede transmitir una energía intensa y enérgica.

En la percepción de Laban, el tiempo también estaba intrínsecamente vinculado con la música y el espacio. La combinación de estos elementos daba lugar a una experiencia estética y expresiva única en la danza, permitiendo a los bailarines y coreógrafos jugar con la temporalidad de los movimientos y crear significados más profundos.

El peso se utiliza para explorar la calidad y la energía del movimiento, desde lo ligero y etéreo hasta lo enraizado y poderoso, añadiendo matices y contrastes emocionales a la composición. Durante el proceso compositivo, al establecer ritmos y calidades de movimientos surgieron corporalidades en el intérprete, así como también la relación objeto-sujeto permitió que el intérprete entienda, asimile y desarrolle un control de su peso al desplazarse por los niveles de la estructura. Por último, el flujo se enfoca en la continuidad, la conexión y la transición del movimiento, permitiendo una fluidez y coherencia en el desarrollo del ejercicio compositivo y en las diferentes secuencias coreográficas. Estos conceptos, en conjunto, brindan a los coreógrafos una base sólida para la toma de decisiones en la composición de una obra, ayudándoles a expresar de manera precisa y significativa sus ideas y emociones a través del lenguaje del movimiento.

La aplicación de las ideas de Laban sobre el peso en la danza ha abierto nuevas posibilidades creativas, permitiendo a los bailarines explorar la interacción entre la gravedad y la elevación, la solidez y la fluidez. La incorporación de la teoría de Laban en la composición coreográfica ha enriquecido la narrativa y la estética de las obras, proporcionando una base sólida para la expresión artística individual.

En resumen, la exploración del peso en la danza contemporánea desde la perspectiva de Rudolf Von Laban ha demostrado ser una valiosa herramienta para los artistas, al brindarles una mayor comprensión del cuerpo en movimiento y una forma innovadora de transmitir emociones y significados. Esta comprensión profunda del peso y su influencia en el movimiento seguirá siendo una fuente inagotable de inspiración para el desarrollo de la danza contemporánea, abriendo un camino hacia nuevas formas de expresión y creación coreográfica en el futuro.

1.2 El objeto escénico desde la perspectiva de A.

Cubeiro.

Cubeiro (2017) en su texto "La búsqueda del objeto escénico" define y analiza a los objetos en escena como actantes activos que trascienden de su función inicial y pasa a transformarse según el espacio, el contexto, la forma e incluso la percepción del intérprete/creador. (p.1).

Así mismo Cubeiro (2017) menciona: En este sentido, nos parecen relevantes los aportes del diseñador industrial Bernd Löbach (1981), quién propuso una clasificación de las distintas funciones de los objetos, distinguiendo entre:

- a. Función práctica, es decir, la función utilitaria o instrumental que satisface el objeto, donde las relaciones entre el objeto y el usuario se basan en efectos directos orgánico-corporales.
- b. Función estética, que Löbach define como "el aspecto psicológico de la percepción sensorial durante el uso" (1981, p. 56). Hace referencia a la relación entre el objeto y el usuario experimentada en el proceso de percepción sensorial, asociándose con su apariencia y configuración, así como con las condiciones perceptivas del hombre.
- c. Función simbólica, determinada por los aspectos espirituales, psíquicos y sociales que adquiere el objeto en su uso.

Estas tres categorías equivalen en cierta medida a tres dimensiones fundamentales del objeto, como son forma, función y significado. Ahora bien, aunque esta clasificación es útil para el análisis, en la práctica estas tres dimensiones no pueden entenderse como compartimentos estancados sin relación entre sí. (p. 2,3)

La composición en base al objeto en la danza es una práctica enriquecedora y estimulante que ha capturado la atención de coreógrafos e intérpretes. Al incorporar objetos en la creación coreográfica, los creadores adquieren nuevas perspectivas para expresar su arte y narrar historias. La utilización de la metáfora como recurso para dotar al objeto de cualidades particulares añade un nivel adicional de profundidad y significado a la obra dancística. Al trascender su función meramente utilitaria, el objeto se convierte en un elemento simbólico que encarna conceptos, emociones y experiencias, enriqueciendo así la experiencia estética y comunicativa tanto para el intérprete como para el espectador.

En este apartado, explicaremos las ventajas y el impacto creativo de emplear la metáfora para otorgar una carga simbólica al objeto escénico, revelando cómo esta práctica potencia la expresividad y la narrativa en la danza contemporánea.

En su texto *La metáfora como proceso cognitivo* (2006) el autor nos menciona que:

La metáfora es un vehículo que hace posible profundizar en el conocimiento que tenemos del mundo. Es el mecanismo a través del cual construimos nuevos conceptos a partir de los ya existentes; construimos sobre lo desconocido a partir de lo conocido. La metáfora tiene un amplio poder sintético. La información nueva y la vieja no son excluyentes, sin embargo, requerimos de la vieja para comprender la nueva. Tiene también un carácter hipotético, por cuanto sugiere nuevas formas de significar respecto a un determinado referente (Fajardo, p. 3)

El uso de la metáfora en la composición en base al objeto en la danza figura literaria se traspasa a la práctica escénica contemporánea es una estrategia creativa y poderosa que permite a los coreógrafos e intérpretes dotar a los objetos de cualidades simbólicas y significados más profundos. La metáfora, al establecer una analogía entre el objeto físico y un concepto abstracto o emocional, enriquece la narrativa coreográfica y brinda una dimensión adicional a la experiencia escénica.

La metáfora en la composición con objetos permite una mayor profundidad en la expresión coreográfica y abre múltiples posibilidades para la interpretación por parte del público. Además, fomenta la exploración de nuevas formas de movimiento y dinámicas escénicas, ya que los bailarines deben adaptar sus cuerpos y expresiones para interactuar con estos objetos transformados por la metáfora. Fajardo nos menciona (2006):

Las construcciones metafóricas no son pues sólo un recurso estilístico utilizado para embellecer el discurso, sino que se han convertido en elementos esenciales en el proceso de comprensión de las experiencias de mundo que cada persona tiene, en la solución de problemas, y en la configuración de pensamiento en tanto nos permiten alcanzar niveles altos de apropiación de los conceptos que tenemos de la realidad que nos circunda (p.7)

En otras palabras, las construcciones metafóricas son comparaciones que utilizamos para entender y comunicar ideas de manera más efectiva. Por ejemplo, cuando decimos que "el tiempo vuela", estamos utilizando una metáfora para expresar que el tiempo pasa rápidamente. Estas metáforas nos permiten relacionar conceptos abstractos con algo más concreto y familiar, lo que facilita su comprensión. Además, las metáforas pueden evocar emociones y despertar la imaginación, lo que enriquece nuestra experiencia y nos ayuda a conectar al intérprete/creador y su psiquis para el desarrollo de material compositivo.

1.2.1 Explorando el sentido de pertenencia en la danza a través del objeto escénico

En el vasto y dinámico campo de la danza, las herramientas y técnicas utilizadas por el intérprete/creador desempeñan un papel fundamental en la creación de obras impactantes y significativas dentro de este campo. En este contexto, la danza puede ser enfocada con base en el objeto escénico y pasa a convertir el cuerpo en un vehículo para traducir sensaciones y emociones que, a su vez, se comunica e interrelaciona con el objeto, permitiendo al intérprete/creador explorar la sensación de pertenencia y no pertenencia usando su propio cuerpo.

Mediante el uso del objeto escénico como metáfora visual y actante dentro de la exploración y el levantamiento de material creativo desde una composición corporal utilizando técnicas como la improvisación, la manipulación del espacio y el tiempo, el intérprete/creador explora la relación entre su cuerpo y dialoga con ese sentido de pertenencia / no pertenencia, a la vez que lo atribuye y lo relaciona con el objeto en escena.

Para el levantamiento de información, primaron algunos conceptos para la composición tras las primeras exploraciones en el proceso y la necesidad de representar en escena un sistema restrictivo mediante el uso del objeto que funcione, trabaje y aporte al discurso se toma la visión de Cubeiro (2017) en su texto *La búsqueda del objeto escénico* que menciona:

Los objetos son elementos de mediación entre el sujeto (el actor) y el entorno (la escena), así como entre el sujeto y el otro (los otros actores y el público). Sin embargo, en la escena, el objeto tiende a liberarse de su función original e

instrumental, abriéndose a una multiplicidad de sentidos y convirtiéndose en un mecanismo para que irrumpa lo insólito, lo grotesco y lo poético. (p.1)

Cubeiro nos habla del objeto en escena y cómo el análisis y la selección minuciosa puede aportar de manera fundamental en el desarrollo de materiales y la narrativa dentro de la composición, planteando el objeto como un “objeto escénico”.

Para la relación entre sujeto-objeto tuvimos a disposición algunas herramientas y enfoques para el registro y el levantamiento de material creativo, entre ellas la improvisación compositiva jugó un papel de suma importancia, pues Fernández (2014) dice: “Por Improvisación Compositiva, entiendo el conjunto de metodologías de improvisación desarrolladas en el marco de creación, formación y entrenamiento de danza contemporánea”. (p. 14).

Usamos esta referencia para centrarnos en las diferentes funciones y cualidades del objeto para generar premisas, sensaciones o posibilidades de explorar las capacidades corporales.

Cubeiro (2017) menciona:

En este sentido, nos parecen relevantes los aportes del diseñador industrial Bernd Löbach (1981), quién propuso una clasificación de las distintas funciones de los objetos, distinguiendo entre:

- a. Función práctica, es decir, la función utilitaria o instrumental que satisface el objeto, donde las relaciones entre el objeto y el usuario se basa en efectos directos orgánico-corporales.
- b. Función estética, que Löbach define como “el aspecto psicológico de la percepción sensorial durante el uso” (1981, p.56). Hace referencia a la relación entre el objeto y el usuario experimentada en el proceso de percepción sensorial, asociándose con su apariencia y configuración, así como con las condiciones perceptivas del hombre.
- c. Función simbólica, determinada por los aspectos espirituales, psíquicos y sociales que adquiere el objeto en su uso. (p.3)

Usando estos conceptos se desarrolló la generación de materiales y combinando la composición objetual que de igual manera juega un papel fundamental dentro del proceso, ya que desde diferentes herramientas el intérprete/creador entra en una experimentación y la búsqueda de movimientos y posturas específicas, mediante premisas y ejercicios composicionales pensados y planteados desde el objeto. Así es posible la creación de una narrativa corporal que va más allá de las palabras, comunicando de manera profunda y conmovedora la complejidad del mensaje. Este enfoque enriquece la interpretación y expresión corporal en el contexto de la danza, brindando al intérprete/creador una herramienta adicional para explorar y comunicar las complejidades de la experiencia humana.

El proceso de utilizar la clasificación de funciones de los objetos de Bernd Löbach en la composición con objetos en la danza contemporánea implica una cuidadosa reflexión y exploración por parte del intérprete/creador. En primer lugar, se lleva a cabo una investigación detallada sobre la función práctica del objeto, comprendiendo cómo se puede manipular y utilizar físicamente para generar movimientos específicos y expresivos. Se analiza cómo la forma, el peso, la textura y otras características del objeto pueden influir en el cuerpo y en la dinámica del movimiento, permitiendo así una conexión más orgánica y coherente entre el objeto y el intérprete/creador.

Luego, se aborda la función estética del objeto, centrándose en cómo la apariencia y configuración del mismo afecta la percepción sensorial y emocional durante su uso. Se explora cómo la presencia del objeto en el espacio escénico, junto con la interacción del intérprete/creador, puede evocar emociones y significados en el público. La experimentación con diferentes combinaciones de objetos y cómo se relacionan visualmente con el cuerpo y el entorno contribuye a enriquecer la expresión artística y la narrativa de la danza.

Finalmente, se explora la función simbólica del objeto, investigando los aspectos espirituales, psíquicos y sociales que adquiere en su uso. El objeto puede convertirse en una representación simbólica de conceptos, estados de ánimo o experiencias humanas, lo que le otorga una carga significativa y poética a la composición. El intérprete/creador trabaja en sintonía con la carga simbólica del objeto para expresar mensajes y significados profundos que resuenen con el público.

En conjunto, el proceso de composición con objetos basado en la clasificación de funciones de los objetos de Löbach enriquece la danza contemporánea al proporcionar una nueva perspectiva sobre la relación entre el cuerpo y el objeto. La experimentación con objetos en función de sus distintas cualidades ofrece al intérprete/creador una mayor libertad creativa y una forma única de comunicar y expresar emociones y significados. El resultado es una danza que va más allá de lo puramente estético, sumergiéndose en una experiencia artística más profunda y evocadora que conecta con la esencia misma de la experiencia humana.

1.3 La improvisación compositiva según V. Fernández

La improvisación compositiva en la danza es una práctica artística que permite a los intérpretes/bailarines, coreógrafos o creadores explorar la creación de movimientos y secuencias de forma espontánea y libre. Es un proceso de experimentación creativa que involucra tanto la improvisación individual como la colaboración grupal, y es una parte fundamental del desarrollo artístico en la danza contemporánea para el desarrollo de material compositivo y creativo orgánico.

Fernández en su texto: "Cuerpo y escena contemporánea: la experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la improvisación compositiva" y dice:

Por Improvisación Compositiva entiendo el conjunto de metodologías de improvisación desarrolladas en el marco de creación, formación y entrenamiento de danza contemporánea que, en la última década, proponen y constituyen giros epistemológicos paradigmáticos en el propio campo disciplinar. Por ello, se debe comprender que la designación "Improvisación Compositiva" es utilizada como herramienta conceptual para integrar y observar métodos y técnicas de improvisación enlazadas con la producción de conocimiento. (2017 p.10. 11)

Actualmente el ámbito de la danza propone nuevas metodologías que se han desarrollado en el marco de la creación, formación y entrenamiento en la danza contemporánea, y han demostrado su capacidad para integrar y observar métodos y técnicas de improvisación en relación con la producción de conocimiento.

La Improvisación Compositiva no se limita únicamente a la improvisación en sí misma, sino que va más allá al considerarla una herramienta conceptual que permite explorar y

expandir los límites de la creación artística. A través de esta práctica, se busca establecer un diálogo entre el cuerpo del intérprete y el conocimiento generado a partir de la improvisación.

La Improvisación Compositiva no se trata simplemente de improvisar de manera aleatoria, sino de utilizar métodos y técnicas específicas para crear estructuras y secuencias de movimientos que sean coherentes y significativas. La improvisación se convierte en una forma de composición en tiempo real, donde el intérprete-creador se convierte en un coautor de la obra en constante evolución.

Este enfoque de la Improvisación Compositiva propone una nueva forma de entender y abordar la danza contemporánea. Se rompen los paradigmas tradicionales y se abre espacio para la experimentación, la exploración del cuerpo y la expresión personal. A través de la integración de métodos y técnicas de improvisación, se fomenta la producción de conocimiento y se enriquece la práctica artística.

Esta metodología, desarrollada en el marco de la creación, formación y entrenamiento, ha permitido integrar y observar métodos y técnicas de improvisación enlazadas con la producción de conocimiento. La Improvisación Compositiva destaca la importancia de la composición en tiempo real, rompiendo con los paradigmas tradicionales y abriendo nuevas posibilidades de experimentación y expresión en la danza contemporánea.

En la improvisación compositiva, los intérpretes/creadores son invitados a dejar de lado la estructura predefinida y las coreografías establecidas, y en su lugar, se les anima a conectar con su cuerpo y su imaginación para explorar nuevas posibilidades de movimiento. Es un enfoque que valora la individualidad y la expresión personal, permitiendo a cada bailarín desarrollar su propio lenguaje de movimiento único.

La acción del cuerpo se relaciona con otros cuerpos, como la música con el oído o la pintura con los ojos, y toma una dimensión diferenciada al situarse como escena, en cuanto que, la acción corporal es recibida a través de la empatía física o la respuesta cinética que el espectador y el bailarín mantienen. Fernández (2017) habla de los elementos potenciales para una composición y nos dice:

Dispone de leyes físicas, pero también de impulsos, pesos, espacios alterados.
Cuenta con la gravedad, los gestos, los sonidos, la repetición, el control, la biografía,

los otros, el suelo, el aire... todo elemento es materia de posibilidad compositiva, es decir, todo elemento es factible de dirigirse hacia alguna dirección de sentido (p.110)

Por ello otra de las principales herramientas usadas en el proceso fue la conexión con la música y el ritmo. Los intérpretes/creadores pueden improvisar en respuesta a la música, jugar con el ritmo o dejarse guiar por su flujo y cadencia. La música puede ser tanto un estímulo inspirador como una guía para estructurar la improvisación, así como si la pensamos y la conjugamos a la narrativa dramática las dos potencian de manera impresionante el material creativo, así como ayudan a que el intérprete entre en un estado corporal o expresivo en su cuerpo.

En este caso el uso de música o sonoridades desembocaron en un diseño de sonido conjuntamente con el ejercicio compositivo, se partió desde la exploración de los sentidos iniciando cuando el intérprete se relaciona con el objeto a oscuras mientras desde afuera el estímulo de golpes (metaforizando barrotes de una prisión) que afectan su reacción y su forma de improvisar. posterior a ello resultó ser un detonante en los intérpretes para sumergirse en el mundo robótico repetitivo que potencia el discurso y por ello se usó una serie de composiciones sonoras en pro al discurso.

La improvisación compositiva también implica una comunicación dinámica entre el espacio, el sonido u otros cuerpos en el espacio. El diálogo corporal con el objeto escénico y la respuesta a las acciones de otros cuerpos juegan un papel fundamental en la creación de una coreografía improvisada. La escucha y la capacidad de adaptarse a los movimientos de los demás permiten la creación de un trabajo colectivo y único en cada improvisación.

Para ello en el proceso el uso de las acciones básicas esfuerzo de también fue una herramienta esencial en la improvisación compositiva. Los intérpretes pueden experimentar con diferentes calidades, como fluidez, sostenido, vibrante, pesado, liviano, entre otras. Además, relacionarlas con diferentes premisas y a su vez levantar material y registrarlo en el cuerpo.

Laban (1997) no habla de los factores que actúan en un movimiento y nos dice: Como ya se ha mencionado previamente, el esfuerzo se manifiesta en las acciones corporales mediante los factores de Peso, Tiempo y Fluir. No todos estos factores

son siempre relevantes, sin embargo, fruto de sus combinaciones se producen matices particulares (p.126)

A lo largo del ejercicio composicional y para el levantamiento de información las acciones básicas de esfuerzo se fusionan con el movimiento y se llegaron a clasificar como:

1. Sostener: Movimientos que se realizan con un flujo constante y sin interrupciones, dando una sensación de continuidad y estabilidad.
2. Suspender: Movimientos que parecen detenerse momentáneamente en el espacio, creando una sensación de suspenso e ingravidez.
3. Latiguar: Movimientos que se caracterizan por oscilaciones o temblores rápidos y repetitivos, transmitiendo una sensación de energía y agitación.
4. Golpear: Movimientos con una calidad de impacto o choque, donde la fuerza se libera de manera abrupta y decisiva.
5. Flotar: Movimientos que parecen elevarse o desplazarse con suavidad, creando una sensación de ligereza y suavidad en el espacio.
6. Balancear: Movimientos que exhiben un equilibrio y control precisos, con una sensación de proporción y armonía en el cuerpo.
7. Deslizar: Movimientos que se realizan con una fluidez y sin esfuerzo aparente, creando una sensación de deslizamiento o deslizamiento.
8. Cortar: Movimientos con una calidad de tensión y rigidez, donde los músculos se mantienen tensos y el movimiento se experimenta como restringido o rígido.

Estas ocho acciones básicas de movimiento proporcionan un marco conceptual valioso para los bailarines, coreógrafos y profesionales del movimiento, ya que les permite explorar la variedad y riqueza de las expresiones corporales. También ayudan a comprender cómo diferentes calidades de movimiento pueden comunicar emociones, narrativas y significados diversos en la danza y otras formas de expresión artística. El esfuerzo desemboca en las 8 acciones que siguen siendo una herramienta esencial en

la enseñanza y la práctica de la danza contemporánea y otras disciplinas relacionadas con el movimiento.

La conjugación de diferentes herramientas con la improvisación *compositiva* que, es una práctica en la danza contemporánea que combina la improvisación y la composición coreográfica. Esta aproximación propone una forma de creación en la cual el intérprete se convierte en el creador y el proceso creativo se desarrolla en tiempo real, pudiendo generar material recopilado en base a la improvisación.

Una de las herramientas principales utilizadas en la improvisación compositiva es la exploración del espacio. Los bailarines pueden moverse libremente por el espacio escénico, explorando diferentes direcciones, niveles y patrones de movimiento. También pueden interactuar con objetos y elementos del entorno, utilizando el espacio como una extensión de su expresión artística. A lo largo del proceso compositivo ya que el espacio disponible era a su vez el objeto el uso del espacio conjugado con LMA permitió que el intérprete se relacione y explore todas las posibilidades en el objeto escénico y encontrar una forma de usarlo para potenciar el discurso.

En la improvisación compositiva, se invita al intérprete/creador a explorar libremente su movimiento y a responder al entorno en este caso el objeto, con otro intérprete y a las ideas que surgen en el momento. A través de esta exploración, se generan patrones, estructuras y secuencias coreográficas únicas y espontáneas, que se pueden usar

La improvisación compositiva permite que el intérprete se sumerja en un estado de atención y escucha profunda, en el cual responde y se adapta de manera instantánea a las distintas situaciones y estímulos presentes en el espacio. Esto promueve la creatividad, la espontaneidad y la conexión con el cuerpo, generando una experiencia auténtica y única en cada interpretación. Además, la improvisación compositiva no solo se enfoca en el movimiento físico, sino también en la exploración de otros elementos expresivos, como el espacio, el tiempo, la dinámica y las relaciones con otros bailarines y con el entorno.

Capítulo II:

Momentos creativos en la generación de materiales en conexión con la temática del discurso escénico.

El mundo de las artes escénicas es un espacio donde el movimiento y la expresión pueden llegar a convertirse en una narrativa única. En esta narrativa, los cuerpos hablan y se comunican a través de gestos, posturas corporales, movimientos y coreografías. Dentro de esta esfera, la creación de materiales escénicos desempeña un papel fundamental en la construcción de un discurso escénico significativo y poderoso. En este contexto, el presente capítulo se adentra en el análisis y la exploración de las diversas etapas por las que se atravesó, dentro del proceso creativo, para la creación de elementos y materiales corporales/espaciales/objetuales que buscaron conectarse con la temática que articuló este discurso escénico.

Por tanto, el presente capítulo se enfoca en tres aspectos esenciales que sustentan la creación de materiales en el ámbito de la danza y durante el ejercicio compositivo. En primer lugar, examinaremos la relación íntima entre el entrenamiento físico y la búsqueda de materiales. La preparación física de los intérpretes es el cimiento sobre el cual se construyen los momentos creativos que, a su vez, se entrelazan con la temática del discurso escénico. Además, permite la exploración de técnicas de entrenamiento físico que nutren la expresión artística y fomentan la creación de materiales auténticos.

En segundo lugar, abordaremos el diseño y la ejecución de ejercicios compositivos. Estos ejercicios se presentan como herramientas esenciales para fomentar la inventiva y la exploración artística, permitiendo a los intérpretes/creadores experimentar con el movimiento de maneras que enriquecen la materialización de la temática de la obra. La creatividad se despierta a través de la práctica, la experimentación y los ejercicios compositivos son los vehículos que facilitan este proceso.

Finalmente, este segmento se sumerge en el análisis de los materiales escénicos y su articulación con la temática de investigación. Aquí, se examina cómo los momentos creativos generados se integraron en el discurso escénico, y cómo estos materiales contribuyeron a la narrativa general de la obra. La investigación busca comprender cómo la elección y la organización de los materiales pueden potenciar la expresión y comunicación de la temática, nutriendo así el material creativo recopilado para el ejercicio compositivo.

A lo largo de este capítulo, se considerarán estos tres pilares interconectados que dan vida a los momentos creativos en las artes escénicas, y cómo estos se convierten en elementos clave en la construcción de un discurso escénico significativo y enriquecedor.

2.1. El entrenamiento físico y su relación con la búsqueda de materiales.

En el mundo de la práctica escénica, el cuerpo humano es el instrumento fundamental a través del cual se articulan expresiones artísticas y discursos escénicos. La destreza y la expresión corporal son elementos esenciales que dan forma a la narrativa de una obra, y el entrenamiento físico se convierte en el cimiento sobre el cual se construyen los momentos creativos y se nutre la búsqueda de materiales valiosos.

El entrenamiento físico en artes escénicas abarca una amplia gama de disciplinas, desde el ballet y la danza contemporánea hasta, entre otras, el yoga y las prácticas somáticas. Estos enfoques se centran en el desarrollo de la fuerza, la flexibilidad, la conciencia corporal y la resistencia, preparando al intérprete/creador para afrontar los desafíos físicos y expresivos que surgen en la escena. Sin embargo, el entrenamiento físico va más allá de la mera preparación técnica; se convierte en una fuente de inspiración y descubrimiento, influyendo directamente en la búsqueda de materiales creativos que pueden alimentar la expresión artística y la conexión con la temática del discurso escénico.

Este apartado analizará la importancia del entrenamiento físico como un facilitador esencial para la generación de materiales escénicos. Se estudiará cómo la conexión entre el cuerpo, la técnica y la expresión se convierte en una vía para descubrir movimientos, gestos y posturas que se alinean con la temática de la obra. Además, se destacarán las técnicas específicas utilizadas en el entrenamiento físico en el contexto de la danza, y cómo estas se convierten en herramientas poderosas para desbloquear la creatividad y dar forma a los momentos escénicos.

A lo largo del proceso composicional la exploración inicialmente se basó en dotar al cuerpo de conciencia corporal, respecto al peso, contrapeso y el manejo del mismo con el objetivo de cuidar y conservar el bienestar físico durante todo el proceso composicional.

Durante el proceso compositivo, el entrenamiento físico se busca relacionar con la creación de elementos escénicos, como la danza, la palabra y las acciones, desde la perspectiva del director/intérprete y del intérprete/creador. Esta relación entre el entrenamiento físico y la creación de elementos escénicos puede tener una perspectiva filosófica y metodológica.

En primer lugar, desde la perspectiva del director/intérprete, el entrenamiento físico puede ser utilizado como una herramienta para explorar y descubrir movimientos, gestos y posturas que se alinean con la temática de la obra. El director/intérprete puede utilizar el entrenamiento físico para guiar a los intérpretes/creadores en la búsqueda de materiales valiosos y en la creación de momentos escénicos significativos.

Por otro lado, desde la perspectiva del intérprete/creador, el entrenamiento físico puede ser una fuente de inspiración y descubrimiento. A través del entrenamiento físico, el intérprete/creador puede explorar y experimentar con su propio cuerpo, descubriendo nuevas formas de movimiento y expresión que pueden alimentar la creatividad y enriquecer la conexión con la temática del discurso escénico.

2.1.1. Levantamiento de información.

El levantamiento de información para una obra de danza contemporánea es un proceso fundamental para comprender y comunicar la visión artística y los elementos que conforman la obra. Durante este proceso, se recopila información relevante sobre la coreografía, la música, la iluminación.

Uno de los principales objetivos del proceso creativo fue obtener como producto una obra de danza contemporánea en la cual se demuestre, mediante la interacción con el objeto, la incomodidad del pertenecer a una estructura social y la búsqueda de una salida o escape a la misma. En este contexto, el ejercicio compositivo “El bucle jamás termina” es una obra de danza que trabaja desde la relación de los intérpretes con el objeto escénico y el uso de la metáfora para la composición.

La primera premisa al iniciar el ejercicio fue la suspensión del cuerpo en escena, para lo cual usamos sillas convencionales con el objetivo de explorar las posibilidades del cuerpo en relación al objeto, más adelante se añadió una nueva condición, se debía evitar el contacto con el suelo para trabajar la metáfora del encierro desde la silla como

la prisión y, para complementar el trabajo con el objeto, se utilizó el principio de pesos, contrapesos, puntos de apoyo y trabajo de equilibrio.

El ejercicio inició con los intérpretes sentados sobre la silla con los pies levantados y a partir de ahí se exploró el paso del peso, el control del equilibrio y los puntos de apoyo. Para ejemplificar: el cuerpo se expande y se estira tratando de ocupar todo el espacio del objeto, para después contraerlo poco a poco hasta que se incorpore y el ejercicio se repite en bucle.

Los ejercicios consistían en explorar las formas en las que el intérprete podía entregar peso en el objeto y definir cuáles eran los puntos funcionales o acertados para que los intérpretes/creadores adquieran mayor agilidad al trasladarse entre los niveles del objeto. Se generó un acercamiento a una secuencia de movimientos desde ese uso del peso y la relación con el objeto. Empezando desde el uso común del objeto, es decir, sentarse sobre la silla con la premisa antes mencionada, “sin tocar el suelo”, y desde ese juego sentir y trasladar el peso entre un isquion y otro.

Con esta sensación de trasladar el peso, se planteó trabajar desde los diferentes puntos de apoyo y las posibilidades que el objeto proporcionaba. Poco a poco, el punto que otorgaba el peso al objeto variaba pudiendo ser la espalda, el abdomen, los hombros, los brazos, las rodillas, las piernas, las manos, los pies, entre otros.

Con esta información, se desarrolló el primer borrador con la premisa de subir y bajar del asiento de la silla hasta llegar al espaldar, con ello se obtuvo la primera secuencia como un bosquejo de las posibilidades para explorar y empezar a desarrollar el material creativo para la pieza. Esta secuencia ya planteaba el uso de niveles dentro del objeto, pues inicialmente se preveía que la parte de arriba de la silla represente la libertad anhelada y los niveles de abajo la prisión. Con esta primera secuencia se desarrolló la idea y la posibilidad de que la estructura tome esta forma:

FIGURA 1:

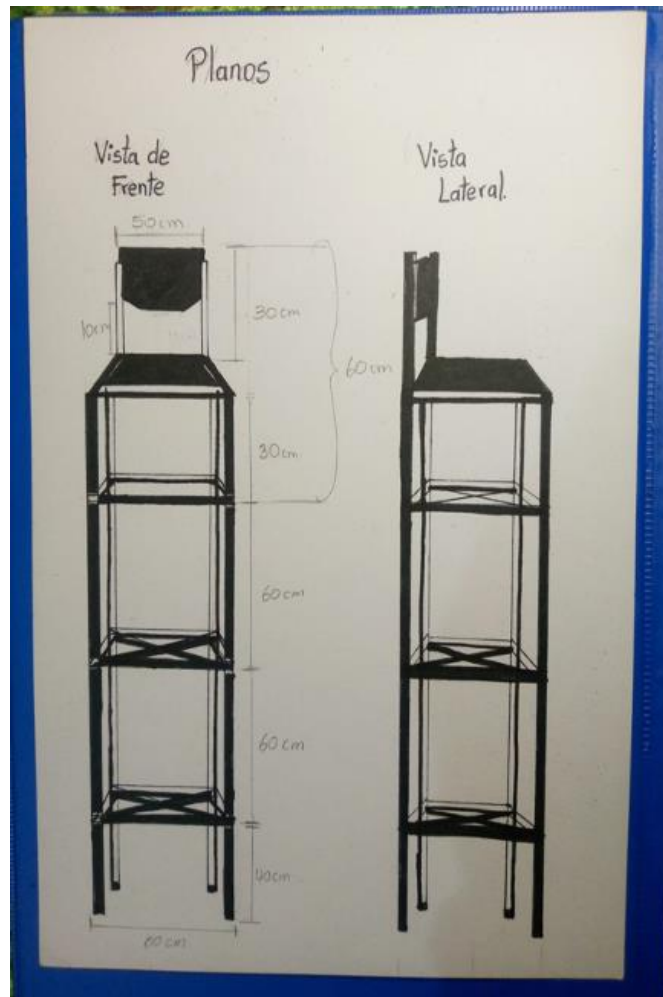


Imagen tomada del diario de trabajo. Fuente propia.

A partir de este primer boceto, llegamos a establecer una estructura de tres niveles que permita la exploración y el recorrido por cada uno de ellos, en donde la metáfora se prestó para desarrollar nuevos significados en los intérpretes/creadores: la parte superior representa el ansia de libertad, en contraste con los niveles inferiores, que llegan a ser vistos como el encierro de una sociedad exigente y cruel.

Cuando se generó el primer acercamiento con la estructura antes mencionada, el primer paso fue ubicarlo en escena, se desarrollaron varias improvisaciones con el objetivo de involucrarse y familiarizarse con el objeto, sus niveles, su peso, su estabilidad, el desequilibrio, etc., así como con las texturas del material que lo constituía, para finalmente intentar desarrollar la secuencia de movimiento preestablecida en una silla común y adaptarla a este nuevo objeto escénico.

El primer acercamiento generó diversas condiciones y limitaciones que solicitaba el objeto con respecto a su relación con los intérpretes; por ejemplo: un trabajo corporal específico para el uso y el manejo del cuerpo dentro de la estructura, dado que su materialidad metálica requiere un control del cuerpo para complementar el trabajo expresivo/corporal.

A partir de la adaptación de la corporalidad de los intérpretes al objeto, se empezó a levantar información con respecto a las sensaciones sobre el manejo y uso del mismo, de esa forma surgieron palabras interesantes para darle potencia al encierro, partiendo de la siguiente pregunta: ¿cómo actúa un cuerpo en un lugar en donde no quiere estar?

Entre ellas surgieron:

- Monótono
- Perdido
- Robótico
- Cuadrado
- Cortado
- Segmentado

Desde estas palabras surgieron premisas para la conformación de partituras y, a lo largo del proceso creativo, el uso de dichas palabras detonó sensaciones, calidades de movimiento o incluso momentos coreográficos contruidos en base a ello. Posteriormente, se plantearon nombres dentro de los momentos de la obra según la sensación, la idea o la necesidad que tenía el cuerpo para la narrativa.

2.1.2 El sentido de pertenencia, la sociedad y el ser

humano.

El sentido de pertenencia es un sentimiento profundo de conexión y apego hacia un grupo, comunidad o lugar. Es la sensación de ser parte de algo más grande, de tener un lugar donde encajar y ser aceptado. Cuando las personas experimentan un sentido de pertenencia, se sienten valoradas, apoyadas y comprendidas.

Pertenencia, refiere a la acción de pertenecer, de formar parte de algo, de algún grupo de personas, fenómeno, circunstancia o de algún espacio; según podemos encontrar en las diversas fuentes de información. En tal sentido la pertenencia del ser humano está ligada con la de su origen y su procedencia; ambas nociones son las que hacen que una persona pueda sentirse parte de un grupo de pares de acuerdo a su origen, al lugar en el que nació. De tal modo, el sentimiento de pertenencia a un lugar, a una comunidad, a un país se da a partir de la convivencia diaria en tal espacio y del compartir significados, símbolos, tradiciones, acciones y formas de pensar entre sus miembros. (...) pertenecemos simultáneamente a diferentes grupos, dentro de los cuales vivimos, nos desarrollamos y desenvolvemos de grata manera; como es por el vínculo de sangre (familia); por su proximidad territorial (vecindario); por edad (grupo de pares); por ideología (grupo religioso, político, deportivo); por razones de trabajo. Es así como también la sociedad nos obliga a formar parte de grupos o escalas sociales. (Loli, A. 2014. Pg.2)

Este sentimiento de pertenencia puede surgir en diferentes contextos, ya sea en una familia, un equipo deportivo, una organización o una comunidad. Es el resultado de compartir valores, intereses y metas comunes, así como de establecer vínculos emocionales con los demás miembros. Además, el sentido de pertenencia también implica una identificación con el grupo y una participación activa en sus actividades y decisiones.

El sentido de pertenencia es un sentimiento profundo de conexión y apego hacia un grupo o comunidad. Proporciona una sensación de seguridad, aceptación y apoyo, y nos motiva a contribuir y trabajar en beneficio del grupo. Es un aspecto esencial para el bienestar y la felicidad de las personas.

Por otro lado, no tener el sentido de pertenencia desarrollado puede tener consecuencias negativas en diferentes aspectos de la vida. Algunas de las desventajas de no tener un sentido de pertenencia desarrollado incluyen: aumento del estrés, depresión, problemas de autoestima, o aislamiento social crónico. La falta de sentido de pertenencia puede desembocar y afectar negativamente la calidad de vida y la salud física.

Aquel que no tenga el sentido de pertenencia desarrollado va a sentir que se encuentra en el lugar equivocado, en un lugar donde no quiere estar. La pertenencia otorga seguridad y autoestima, así que quien no posea este valor debe autoevaluarse. (...) el sentido de identidad personal es uno de los aspectos esenciales para la autodefinition (Huerta, 2022. p. 3)

Es importante destacar que el sentido de pertenencia es un aspecto fundamental para el bienestar emocional y social de las personas. Sentirse parte de un grupo, comunidad o lugar brinda una sensación de seguridad, y apoyo. Además, el sentido de pertenencia promueve la participación activa, la colaboración y el desarrollo de relaciones significativas.

En el contexto del proceso de creación uno de los puntos que ha desarrollado el intérprete/creador fue la desconexión con su familia respecto a su desenvolvimiento y desarrollo personal, ya que las metas o perspectivas de éxito de su núcleo familiar difieren a las del intérprete, siendo esto contraproducente en los contextos que el intérprete se desarrolla y, a su vez, en su práctica artística.

En tal sentido, es esta estructura familiar, cultural y social la que subyace en la construcción de la identidad del intérprete-creador, y en tal medida en la de todo artista. Por tanto, esa estructura es la que es metaforizada a partir del objeto. Es esta estructura que, por otra parte, suele estar internalizada en el individuo, la que constriñe la expresión libre y auténtica del artista y la que deja una huella en la construcción de su identidad.

El objeto entonces, en esta investigación-creación, opera como avatar de tal estructura social, permitiendo un traslado metafórico de sus características a las del objeto

escénico diseñado y construido para la obra, y sus posibilidades de utilización estético-artística-escénica.

2.2. Diseño y ejecución de ejercicios composicionales

Durante el proceso creativo, exploramos diversas técnicas de composición con objetos para construir gradualmente el concepto general de la pieza y cada una de sus partes. Uno de los primeros pasos que tomamos después de establecer la estructura fue realizar una improvisación escénica centrada en los niveles y barrotes presentes en el objeto escénico. Esta improvisación estuvo guiada por premisas previamente acordadas, como palabras, adjetivos y cualidades que asociamos con la experiencia de estar atrapados en una estructura social restrictiva que impone una rutina interminable.

A partir de esta exploración, se comenzó a desarrollar la narrativa de la obra, que buscaba transmitir la incomodidad y la fatiga que conlleva estar inmerso en una rutina de la cual resulta imposible escapar.

Comenzamos creando momentos que ilustran de manera progresiva cómo los cuerpos se desgastan al verse atrapados en un mismo espacio y repetir la misma rutina día tras día. Los ejercicios propuestos consistían en diferentes improvisaciones y su relación con el objeto, el espacio y otro cuerpo. Cada una manifestaba rasgos característicos de la monotonía y la rutina. Después de compartir y analizar estas improvisaciones, seleccionamos palabras y cualidades de movimiento que ayudarían a representar el cansancio y la fatiga. Estas cualidades se manifestaron en movimientos arrastrados y hacia abajo, añadiendo matices que se ajustaban a los momentos específicos que estábamos construyendo.

Para desarrollar la narrativa, se generó un diálogo entre la directora y el intérprete/creador, discutiendo el mensaje que queríamos transmitir y la manera en que íbamos a organizar los momentos escénicos para comunicarlo efectivamente. Al principio, luego de improvisar y coreografiar secuencias breves, las organizamos teniendo en cuenta la corporalidad que se revelaba en cada una. Además, el entrenamiento requerido, o más bien el calentamiento necesario, fue intenso e incluyó ejercicios cardiovasculares, no solo para preparar al intérprete físicamente, sino también para generar una sensación de fatiga en su cuerpo, de modo que al entrar en escena

se evidenciara el cansancio y la presión impuesta por el sistema y cómo esto afecta a los cuerpos.

2.2.1. Estructura de los ensayos.

Es importante llevar una estructura para las sesiones de trabajo en la creación de una obra de danza contemporánea por varias razones. En primer lugar, tener una estructura proporciona organización y claridad durante el proceso creativo. Define un marco de trabajo y ayuda a los artistas a enfocarse en los objetivos y tareas específicas de cada sesión. Esto evita la confusión y el caos, y permite que el tiempo de trabajo se utilice de manera más eficiente.

Además, una estructura establecida ayuda a mantener la disciplina y el compromiso durante las sesiones de trabajo. Al tener una planificación clara, se establecen expectativas y se fomenta la responsabilidad para cumplir con los tiempos y metas establecidos. Esto es especialmente importante cuando se trabaja en equipo, ya que todos los miembros deben estar alineados y comprometidos con el proceso.

Otra ventaja de tener una estructura es que permite un seguimiento y evaluación adecuados del progreso. Al dividir el trabajo en etapas y sesiones específicas, se pueden realizar evaluaciones regulares para identificar aciertos, áreas de mejora y ajustes necesarios. Esto proporciona una visión más clara del avance de la obra y ayuda a tomar decisiones informadas sobre cómo mejorar y perfeccionar la coreografía.

Por último, una estructura para las sesiones de trabajo brinda un sentido de dirección y propósito a los artistas. Les permite tener una visión general del proceso y cómo cada sesión se conecta con el objetivo final de la obra. Esto proporciona motivación y enfoque, lo que a su vez contribuye a la calidad y coherencia del trabajo realizado.

En resumen, llevar una estructura para las sesiones de trabajo en la creación de una obra de danza contemporánea es fundamental para la organización, el compromiso, el seguimiento del progreso y la claridad de los objetivos. Proporciona un marco de trabajo que maximiza la eficiencia y la calidad artística, y ayuda a los artistas a mantenerse enfocados y motivados a lo largo del proceso creativo.

2.2.1.1. Calentamiento y preparación:

Es importante comenzar la sesión con ejercicios de calentamiento para preparar el cuerpo de los artistas y evitar lesiones. En el caso de esta obra de danza contemporánea, donde la parte interpretativa y la dirección estuvieron en constante comunicación, se dio prioridad al cuidado del cuerpo y a satisfacer sus necesidades específicas. Por esta razón, se destinaron entre 15 a 20 minutos a inicio de las sesiones para que cada intérprete realice diferentes movimientos que preparen su cuerpo antes de empezar con la composición.

Durante este tiempo de calentamiento, se buscó que los bailarines desarrollen una mayor consciencia corporal, conociendo sus propios límites y capacidades. Se animó a manejar el peso de su cuerpo de manera consciente y a explorar las posibilidades de movimiento, prestando especial atención a la respiración y a la conexión de ésta con distintos puntos en el cuerpo.

Estos ejercicios de calentamiento no solo prepararon físicamente a los intérpretes, sino que también ayudaron a crear una conexión entre el cuerpo y la mente, permitiéndoles entrar en un estado de concentración y disposición para el trabajo creativo que les esperaba. Además, al dedicar este tiempo a la preparación física, se reforzó la importancia de cuidar y respetar el cuerpo como una herramienta fundamental en la danza contemporánea.

Es importante destacar que estos ejercicios de calentamiento pueden variar según las necesidades de cada bailarín y la dirección artística de la obra. Al personalizar y adaptar los ejercicios, se garantizó que cada intérprete esté listo para enfrentar los desafíos físicos y expresivos que la obra requiere.

2.2.1.2. Exploración y experimentación:

Posteriormente y con el cuerpo presente y listo para la sesión de trabajo, se dedicaron entre 20 y 30 minutos a la exploración y experimentación de movimientos, ideas y conceptos en relación con el objeto escénico. Durante esta fase, se buscó liberar el cuerpo de las pautas y premisas preestablecidas, permitiendo una libre exploración dentro del objeto y sus características, como los niveles, la forma y el peso. Se alentó a los artistas a utilizar todas sus capacidades para crear y desarrollar material coreográfico de manera personal y creativa.

Durante esta etapa, se emplearon técnicas de improvisación y ejercicios específicos para estimular la creatividad y la expresión individual de los bailarines. Dando pie a experimentar con diferentes formas de movimiento, a explorar nuevas posibilidades y a descubrir conexiones inesperadas con el objeto escénico. La improvisación permitió que los intérpretes se sumergieran en el proceso creativo de manera espontánea y auténtica, sin restricciones ni limitaciones.

Este tiempo dedicado a la exploración y experimentación fue fundamental para fomentar la originalidad y la diversidad en la creación coreográfica. Cada bailarín tuvo la oportunidad de contribuir con sus propias ideas y movimientos, enriqueciendo así el lenguaje y la estética de la obra de danza contemporánea. Además, al permitir una exploración libre y sin restricciones, se fomentó la expresión personal y la conexión emocional con el objeto escénico, lo que añadió profundidad y autenticidad a la interpretación.

En resumen, durante esta fase de la sesión de trabajo, se dedicó un tiempo significativo a la exploración y experimentación de movimientos, ideas y conceptos en relación con el objeto escénico. La libertad y la creatividad fueron los pilares fundamentales, utilizando técnicas de improvisación y ejercicios específicos para estimular la expresión personal usándola además para establecer una forma de movilizarnos por el objeto escénico, además de la conexión emocional con la monotonía y las sensaciones que podrían surgir durante los diversos ejercicios. Esta etapa permitió a los bailarines desarrollar material coreográfico único y enriquecedor, añadiendo originalidad y diversidad a la obra de danza contemporánea.

2.2.1.3. Ensayo y perfeccionamiento:

Conforme se fue desarrollando y levantando el material coreográfico, se dedicó tiempo para trabajar en la ejecución de los movimientos, la sincronización, la expresión y la interpretación. Durante esta etapa, se buscaba pulir la coreografía existente, realizando ajustes y refinamientos para lograr la visión artística deseada, así como también dotar cada intérprete de una corporalidad específica que predominó y caracterizó a cada uno a lo largo del proceso.

Se brindó especial atención a la ejecución de los movimientos, asegurándose de que cada bailarín dominará la relación entre el intérprete, el objeto y el paso por los diferentes niveles probando técnicas y formas exploradas en el punto anterior. Además de ello expresivamente en las secuencias coreográficas se buscó registrar en el cuerpo las sensaciones de encierro y libertad respectivamente.

Se trabajó además en la precisión y la fluidez de los movimientos, buscando una ejecución coherente y en los unísonos se trabajó la relación no solo con el objeto escénico sino con el otro intérprete que así también estaba en relación con su objeto.

Además, se prestó atención a la sincronización de los intérpretes, asegurándose de que todos estuvieran en perfecta coordinación respecto al uso de niveles y calidades de movimiento durante la ejecución de la coreografía. Se realizaron ensayos rigurosos para lograr una sincronización precisa y una cohesión visual.

La expresión y la interpretación también fueron aspectos importantes que se trabajaron durante estas sesiones. Se alentó a los artistas a explorar las emociones y los matices del movimiento, buscando transmitir la intención artística detrás de la composición. Se realizaron ejercicios y se dieron indicaciones para que cada intérprete pudiera conectarse de manera más profunda con la obra y expresar su individualidad dentro del marco coreográfico.

En esta etapa de trabajo, se permitió a los intérpretes aportar ideas y sugerencias para mejorar la coreografía. Se fomentó la colaboración y se creó un ambiente de retroalimentación constructiva, en el que todos los involucrados pudieron ofrecer sus perspectivas y contribuir al perfeccionamiento de la obra.

En resumen, durante esta etapa de desarrollo coreográfico, se dedicó tiempo a trabajar en la ejecución de los movimientos, la sincronización, la expresión y la interpretación.

Se realizaron ajustes y refinamientos para lograr la visión artística deseada, priorizando la precisión, la coordinación y la expresividad de los bailarines.

2.2.1.4. Análisis y retroalimentación:

Durante las sesiones, fue fundamental dedicar tiempo a la reflexión y al análisis de la obra en proceso. Los intérpretes/creadores y la dirección aprovecharon la oportunidad de discutir y brindar retroalimentación constructiva sobre el trabajo realizado, identificar áreas de mejora y tomar decisiones creativas en cuanto al uso de corporalidades, ritmos, espacio interno (objeto escénico), espacio externo e iluminación.

Durante estas sesiones de reflexión y análisis, se fomentó un ambiente de diálogo abierto y respetuoso, en el que los artistas pudieron expresar sus opiniones y puntos de vista sobre la obra. Se alentó la participación activa de todos los involucrados, ya que cada perspectiva puede aportar nuevas ideas y enfoques al proceso creativo.

La retroalimentación constructiva jugó un papel clave en esta etapa, ya que permitió identificar fortalezas y áreas de mejora en la coreografía y en la interpretación. Se destacaron los aspectos positivos y se ofrecieron sugerencias y recomendaciones para potenciar aún más el trabajo realizado. Esta retroalimentación no solo ayudó a mejorar el rendimiento individual de los artistas, sino que también impulsó el crecimiento y la evolución de la obra en su conjunto.

Se discutió cómo utilizar el cuerpo de manera más efectiva para transmitir la intención artística, cómo jugar con los ritmos y los tiempos para crear impacto y cómo aprovechar el objeto escénico y el espacio físico para enriquecer la narrativa y la estética de la obra. Asimismo, se consideró la iluminación como un elemento fundamental para realzar y destacar determinados momentos y estados emocionales. Por ello se planteó el uso de iluminación específica usando linternas led ubicadas dentro del objeto, que son manipuladas por los intérpretes ya que esta posibilidad potenció de manera efectiva el encierro pues dio fuerza a la sensación que el intérprete experimentaba frente a la estructura social metaforizada.

En resumen, dedicar tiempo a la reflexión y al análisis durante las sesiones de trabajo es esencial para el desarrollo y la evolución de la obra de danza contemporánea. Estas sesiones permiten discutir ideas, brindar retroalimentación constructiva y tomar

decisiones creativas en cuanto a la utilización de corporalidades, ritmos, espacio interno, espacio externo e iluminación. Este proceso de reflexión y análisis contribuye a mejorar la calidad y la expresividad de la coreografía y a enriquecer la experiencia artística en su conjunto.

2.2.1.5. Ensayos generales y puesta en escena:

A medida que el ejercicio compositivo se acercaba a una muestra o su presentación final, se realizaron ensayos generales para ensamblar todas las partes y asegurarse de que la coreografía, la música, la iluminación y otros elementos técnicos estén coordinados. Durante estos ensayos, se trabajó en la fluidez de las transiciones y en la coherencia general de la obra.

Los ensayos generales son un momento crucial en el proceso de preparación de una obra y su composición. En esta etapa, se reúnen todos los elementos o materiales recopilados que componen la obra para crear una representación completa y unificada. Los intérpretes y otros miembros del equipo técnico trabajan en conjunto para asegurarse de que cada detalle esté sincronizado y en armonía.

Durante estos ensayos, se prestó especial atención a la fluidez de las transiciones entre las diferentes secciones de la coreografía. Se busca que los movimientos y cambios de escena se realicen de manera suave y fluida, sin interrupciones ni momentos de desconexión. Esto requiere una cuidadosa coordinación entre los bailarines, así como una comunicación clara con el equipo técnico para asegurar que los cambios de iluminación y otros efectos técnicos se realicen en el momento adecuado.

Además, se trabaja en la coherencia general de la obra, asegurándose de que todos los elementos estén alineados con la visión artística y la narrativa de la pieza. Se realizan ajustes y refinamientos si es necesario para garantizar que la obra transmita el mensaje deseado de manera efectiva y coherente.

Estos ensayos generales también brindan la oportunidad de realizar cambios de último momento y solucionar cualquier inconveniente técnico que pueda surgir. Se busca lograr una presentación final impecable y satisfactoria tanto para los artistas como para el público.

En resumen, los ensayos generales juegan un papel crucial en la preparación de una obra compositiva. Durante esta fase, se trabajó en la coordinación de la coreografía, la música, la iluminación y otros elementos técnicos, asegurándose de que estén en armonía y sincronizados. Se dedicó tiempo a trabajar en la fluidez de las transiciones y en la coherencia general de la obra, para lograr una presentación final impecable y satisfactoria.

2.2. Composición y creación de premisas.

Semana 1: La libertad

La premisa era un cuerpo libre, un cuerpo en libertad y un lugar onírico, fantasioso para lo cual entró en el proceso el uso de tul en tres colores como extensión del cuerpo y denotar así el ser libre; es decir, el antagónico del estar encerrado, cansado y resignado. El objetivo de esto fue evocar en el espectador un lugar relacionado con lo onírico, un lugar en donde el ser experimenta esa libertad ideal, utópica y quizá alcanzable sólo en los sueños.

Resultados:

Surgieron momentos, partituras de movimientos y calidades de las mismas.

Surgió la calidad de movimiento que relacionamos con la libertad usando acciones básicas de movimiento como: Flotar, suspender o deslizar relacionándola con el sentido de pertenencia y la idealización para desarrollar las sensaciones que estos evocan en el intérprete.

Entendiendo esto, se definieron dentro del proceso para trabajar calidades de movimiento diferentes en los intérpretes, basándose en sensaciones diferentes para denotar o darle relevancia al estado del cuerpo en relación con el espacio. Siendo esta relación de suma importancia pues, esto debería representar dos polos completamente opuestos. Por un lado, tenemos el objeto escénico como espacio interno que se define como la cárcel, ese lugar con una corporalidad cansada, resignada y sin razón aparente. Por otro lado, tenemos el espacio escénico externo que representa el lugar en donde el ser humano puede ser libre y denotar su individualidad o autonomía.

Semana 2:

El primer ejercicio diseñado para esta parte del proyecto, fue trabajar desde la composición con el objeto, Recordemos Cubeiro en su texto " La búsqueda a través del objeto escénico" nos menciona las 3 categorías que Löbach (1981) define para el objeto y lo relaciona con su uso. En este contexto usaremos la Función estética que a su vez el autor la define como: *el aspecto psicológico de la percepción sensorial durante el uso*. Con ello entendimos que la relación entre el objeto y el usuario es experimentada en el proceso de percepción sensorial, asociándose con su apariencia y configuración, así como con las condiciones perceptivas del hombre y como relacionamos al objeto con nuestros sentidos y a su vez como exteriorizarlo para el ejercicio.

Para tal efecto, se tomaron premisas como:

En primer lugar, el cuerpo se ubicó en el objeto con los ojos cerrados o vendados para su relación con el objeto. Y un motivante adicional: golpes en distintas partes del objeto con el objetivo de trabajar la sobresaturación de sonido para motivar al cuerpo a experimentar una desesperación similar a estar encerrado en un lugar que no es placentero para el sujeto.

Y se obtuvieron los siguientes resultados:

Una calidad de movimiento sobre todo en manos y cabeza que denotaba desesperación, posterior a ello se fijaría esta calidad en momentos a lo largo de la construcción ordenada del ejercicio composicional.

Se entendió que al relacionarse el sujeto y el objeto se producían algunos sonidos (que posteriormente fueron implementados en el diseño sonoro para la puesta)

Se consiguió también definir las partes del cuerpo que el intérprete puede usar para que el objeto y el sujeto emitan sonidos.

Se definieron los lugares para la primera linterna de los intérpretes.

Como segundo ejercicio, se trabajó la premisa de "acomodarse en el objeto para dormir", buscando la comodidad en medio de la incomodidad desde la resignificación del encierro en los dos niveles inferiores, es decir, "buscar acomodarse en la incomodidad". Para esto se utilizó los puntos de apoyo corporales: manos, pies, espalda; y así también el manejo del peso en el cuerpo trasladándolo a diferentes partes.

En esta parte del trabajo, se obtuvieron los siguientes resultados:

Con estas premisas y la exploración se fijó en una partitura de movimiento en cuatro sesiones.

Se levantó material para la composición basándose en lo construido, recogido, asimilado o traducido durante las exploraciones del ejercicio planteado.

Semanas 3 y 4:

En este primer acercamiento con esta palabra se repitió el proceso de escribir palabras que nos resuene al escuchar: " ¿qué hago cuando estoy aburrido? Al igual que en los ejercicios anteriores esto denoto o resalto palabras que se prestan para la composición al relacionarlas o convertirlas en una partitura que se asocia también a las calidades de Laban en donde calidades como flotar, latiguar entre otras. Surgieron las palabras:

- Lento.
- Repetitivo.
- Sacudo una parte de mi cuerpo.
- Camino indistintamente por el espacio.

Como segundo ejercicio creativo, nos planteamos la premisa de "estar en una cárcel". Al momento de imaginarnos el encierro lo ponemos como un lugar pequeño, frío, triste; relacionándolo con una celda y lo pensamos desde la sensación social de estar encerrado, recopilando palabras desde la pregunta ¿qué sensación tendrías en cautiverio o encerrado? Pues la función simbólica que Cubeiro nos menciona se relaciona con lo que el objeto escénico nos pueda proporcionar como simbolismos basados en su forma o percepción del mismo dentro de un contexto social.

Surgieron palabras para la composición:

Desde una sensación:

Ansioso

Pesado

Desde la acción:

No hago nada

Me muevo indistintamente.

Camino en círculos

Se consiguieron los siguientes resultados:

Con estas sensaciones se exploró que el intérprete se mueva desde algunas partes del cuerpo para fijar una pequeña primera secuencia para trabajar ritmo, calidades conjuntamente con las sensaciones.

Tras explorar sensaciones y denotar que el momento con mayor recurrencia era este momento al que denominamos *monotonía*, este material se utilizó y se exploró usando diferentes ritmos, partes del cuerpo o calidad de movimiento y se usó esta información en varios momentos determinados de la composición.

Semana 5:

Espejo es el nombre que le dimos a la premisa y posterior a ello desembocará en el nombre de unos de los momentos dentro de la composición. Este ejercicio planteó la relación con el otro intérprete arrancando desde el contacto visual y pasándolo a todo el cuerpo en donde los dos intérpretes estaban prestos a la escucha del otro, para estructurar una partitura, entre los dos cuerpos que denote curiosidad por conocerse por mirarse... por saber que hay más allá

Surgió la pregunta:

¿Cuál es la verdadera libertad?

Surgieron respuestas

El vínculo con el otro

El reencuentro.

Tras esto se establecieron premisas para un trabajo relacional entre los dos intérpretes para desarrollar un unísono.

Además, a ello surgieron las interrogantes:

¿Cómo es la conexión?

¿Cómo y cuándo conozco a alguien?

Con ello surgieron improvisaciones en donde la mirada fijaba los movimientos la premisa:

Sentir la conexión, explorar desde la escucha, no desde proponer y el otro copiar sino más bien conectar y juntos conocer el cuerpo del otro desde la distancia.

Resultados:

Tras varias improvisaciones y exploraciones se levantó material para desarrollar un unísono entre los dos intérpretes de alrededor de 3'30'' dentro del proceso esto variaba tras la experimentación

Se encontró la ubicación de una linterna led en la parte superior para mejorar la visibilidad de estas situaciones en escena.

Semana 6:

Mi libertad retomando la premisa de la semana uno y asociándose en su totalidad con el sentido de pertenencia para hablar del individuo, pues, en el ejercicio se propone una búsqueda hacia la libertad individual y a su vez colectiva aquí las palabras denotan situaciones imaginarias en mi interior.

Las premisas usadas fueron simples que es lo primero y surgió esta interrogante ¿Qué harías tras salir de una cárcel? Sumando las sensaciones de encierro exploradas en los ejercicios anteriores que denotan lo antagónico.

Surgieron sensaciones como:

Acostarme en el césped.

Sentir el sol.

Abrir las extremidades sin límites.

Tras varias improvisaciones se logró explorar diferentes momentos que guardaban cada sensación.

Resultados:

Se tomaron diferentes momentos de la partitura para desarrollar el solo de este intérprete.

Adicional a ello apareció otra premisa: el sistema o la estructura te absorbe de manera brusca con ello se realizó diferentes exploraciones usando motores de movimiento.

A lo largo del proceso con estas premisas se desarrolló un solo para el intérprete/creador de alrededor de 2:30 en donde se buscaba denotar la libertad, el descubrir lo de afuera y a su vez el control de sistema/estructura sobre el individuo

Semanas 7 y 8:

Libertad conjunta; en este punto pasamos de una libertad individual a una libertad en grupo, pues pasamos a establecer que la libertad no es solo individual, sino puede ser colectivo ya que los sistemas pueden vernos inmersos en diferentes situaciones que nos deslinda del ser

En esta parte compositiva retomamos las preguntas:

¿Cómo es la conexión y la libertad?

¿Cómo actúo cuando conozco a alguien?

Surgieron frases como:

La verdadera libertad pasa cuando nos encontramos con alguien, es esta conexión la que rompe el sistema.

La libertad es nuestra cuando somos niños

Conozco a alguien cuando lo veo, lo toco.

Surgieron diferentes premisas para la composición

Descubrir el otro cuerpo.

Tener una confrontación.

Jugar como niños y marcar alrededor de 10 cargadas o engranajes.

Jugar juegos infantiles (congelas, atrapadas o escondidas)

Para la construcción de este momento se necesitó también establecer y levantar material relacionado al trabajo con el objeto.

Para lo cual las premisas implican trabajar con el objeto y moverlo con el objetivo de representar el tambalearse de un sistema o la deconstrucción del mismo

Se establecieron varias posibilidades para el movimiento del objeto y el trabajo con el mismo.

Al igual que las anteriores libertades la premisa de que el sistema/estructura te absorbe y regresas.

Resultados:

Se obtuvo y recopiló material que organizado y llevado a una partitura nos otorgó un recorrido en la escena para los intérpretes y su relación con el objeto en movimiento. De todo el material encontrado se logró partiturar en una secuencia de alrededor de 5' en donde los intérpretes buscaban denotar la conexión entre individuos, la verdadera libertad desde la autenticidad y a su vez la libertad de conectar con alguien y vencer por un momento el sistema.

Semana 10

Muerte. Conforme la obra avanzó en cuanto a composición y la propuesta de manejar un bucle que repite una monotonía hasta el cansancio. Y al ser imposible deslindar o salir de esa prisión lo que queda para el individuo es la resignación y posterior la muerte.

Para el levantamiento de información se utilizó material traducido desde premisas anteriores, por ejemplo:

Una de las primeras premisas que se utilizó fue limitar al intérprete omitiendo alguno de sus sentidos para encontrar la sensación de desesperación dentro del espacio y para desarrollar este estado para reforzar el discurso.

Se retomó la premisa de uso de pesos y contrapesos para desarrollar una relación con el objeto que sumada ritmos y calidades de movimiento. Como latigear, flotar, estrujar ritmos como rápido o lento dependiendo cada intérprete.

Resultados.

Tenemos como resultado una secuencia de los intérpretes en relación al objeto y como esta se deconstruye desde la monotonía.

Se obtuvo calidades de movimiento para cada intérprete y una secuencia que usa los dos niveles de la estructura sumándole la luz intermitente de las linternas para potenciar la idea de desesperación.

Se buscó y se obtuvo una serie de imágenes relacionadas con el final de la puesta en escena.

A lo largo del levantamiento de información el proceso varió respecto al orden de los momentos/actos, sin embargo, las premisas, calidades o sensaciones se mantenían y en algunos se intensificaban o se sostenían de diferente manera. Pues la puesta necesitaba un sistema de sonido específico para potenciar la narrativa y aportó de manera muy acertada con el desarrollo de la misma

2.3. Análisis de los materiales escénicos y su articulación con la temática de investigación.

En el proceso creativo de un ejercicio compositivo, el análisis de los materiales escénicos desempeña un papel crucial para su desarrollo y su conexión con la temática de investigación. Se explorará en profundidad cómo se lleva a cabo este análisis y cómo se logra una articulación efectiva entre los materiales escénicos y la temática abordada.

El análisis de los materiales escénicos implica un examen detallado de los elementos que componen la obra, como los movimientos, las secuencias coreográficas, la música, la iluminación y otros aspectos técnicos. Se buscó comprender cómo estos materiales se relacionan entre sí y cómo contribuyen a transmitir la esencia y el mensaje de la temática de investigación.

Siendo así, la narrativa nos dirigió a cambiar el orden de los momentos generando hilos conductores con el objetivo de mejorar/aclarar la narrativa. Siguiendo con ello los

momentos se acomodaron desembocando en la puesta de escena. Con base en el discurso los momentos se estructuraron de la siguiente manera:

2.3.1. Entrada a la prisión

Para el primer momento se usó material recopilado desde las premisas como:

La estructura te absorbe y te consume usándolo como metáfora del sistema social representado y cómo deslindarse de este núcleo familiar dentro de nuestro contexto social es considerado caótico e impensable pues existe el dicho popular "familia es familia"

2.3.2. Aparición y descubrimiento del espacio,

En este momento se desarrolló usando material recopilado desde las premisas como, por ejemplo: Monotonía minimalista, es decir pequeña con movimientos sostenidos en la cabeza y extremidades.

Descubrir el espacio como un espacio nuevo bajo las interrogantes:

¿dónde estoy?

¿cómo llegué aquí?

2.3.3. Espejo

Aquí se mantuvieron las premisas antes mencionadas y explicadas.

En donde la conexión con el otro también representa para el individuo una pausa de su monotonía, de su prisión y al mismo tiempo despierta una curiosidad pues por primera vez existe una interacción entre los intérpretes, desde la distancia, desde el encierro y buscan descubrir, saber quién está al otro lado

2.3.4. Libertades autónomas.

Tenemos aquí como resultado dos actos dentro del mismos momentos, dos libertades una de cada intérprete.

Respecto a mi libertad: Las premisas para estas se mantuvieron para el intérprete/creador pues el proceso denoto las premisas de descubrir y disfrutar del espacio, mientras la lucha con el objeto me regresa al mismo.

Por otro lado, la libertad de otro intérprete se forma desde las premisas Descubrir el espacio con miedo, curiosidad y con la misma premisa que el objeto escénico te absorbe.

2.3.5 Monotonías

La monotonía representó el bucle interminable por lo que se mantuvo una secuencia base en donde las premisas van desde lo minimalista yendo in crescendo.

Parte de las premisas:

2.3.5.1. Monotonía en staccato

Monotonía que conecta más partes del cuerpo, por ejemplo: Torso, columna, cuello.

Uso de pesos y contrapesos por los diferentes niveles de la estructura

2.3.5.2. Monotonía y búsqueda de escape.

En cuanto a la monotonía se buscó que la calidad de movimiento pasará a todo el cuerpo y este repita la secuencia. Para desarrollar las diferentes secuencias, darles una pequeña diferenciación se aplicó pequeñas sensaciones o premisas en base a la composición sonora, pues se añadió en cuanto a sonoridad como detonante para que el intérprete intente salir y el objeto le absorba nuevamente

2.3.6 Libertad conjunta.

Se mantuvieron las premisas y el material recopilado durante las diferentes premisas, en donde la conexión crece y se vuelve más íntima pues se planteó regresar a donde los límites no existen (se desarrolla fuera del objeto) y por un momento la libertad es real y se convierte en un juego.

2.3.7 Muerte.

Se mantuvo y se fijaron las imágenes para desarrollar este cuadro.

Como resultado se obtuvo una coreografía de alrededor de dos minutos que buscaba denotar resignación y la desesperación antes de la muerte (repetir el bucle)

Una de las primeras premisas que se utilizó fue limitar al intérprete omitiendo alguno de sus sentidos para encontrar la sensación de desesperación dentro del espacio y para desarrollar este estado para reforzar el discurso.

Se retomó la premisa de uso de pesos y contrapesos para desarrollar una relación con el objeto que sumada ritmos y calidades de movimiento. Como latigear, flotar, estrujar ritmos como rápido o lento dependiendo cada intérprete.

En resumen, en este apartado se analizan los materiales escénicos de la obra de danza contemporánea y se explora cómo se logra una articulación efectiva entre estos materiales y la temática de investigación. El objetivo fue comprender cómo los elementos estéticos contribuyen a transmitir el mensaje y enriquecer la experiencia artística en la obra.

Capítulo III

Huellas del proceso creativo sobre la mirada del intérprete creador

El proceso creativo en el ámbito artístico es un viaje de autodescubrimiento y transformación, donde el intérprete-creador se sumerge en un mundo de exploración y expresión. Este capítulo explora en profundidad las huellas del proceso creativo desde la mirada del intérprete-creador, centrándonos en tres aspectos fundamentales: la percepción de la subjetividad del intérprete-creador previa a la investigación, el entorno sociocultural del intérprete-creador y su identidad y la redefinición de la identidad del intérprete-creador luego del proceso creativo y el análisis de la investigación.

En primer lugar, examinaremos cómo la subjetividad del intérprete-creador influye en el proceso creativo. Exploraremos cómo las experiencias de vida, las emociones y las creencias previas del intérprete-creador se entrelazan y dan forma a su enfoque artístico. Analizaremos cómo estas percepciones subjetivas influyen en las decisiones creativas, en la elección de temas, estilos y técnicas, y en la forma en que el intérprete-creador se relaciona con su obra y su audiencia.

En segundo lugar, nos sumergiremos en el entorno sociocultural del intérprete-creador y su identidad. Investigaremos cómo el contexto cultural, social y personal del intérprete-creador impacta su proceso creativo. Exploraremos cómo las influencias culturales y las relaciones sociales moldean su visión artística, cómo su identidad individual se entrelaza con su práctica artística y cómo estos factores externos influyen en la interpretación y la comunicación de su obra.

Finalmente, analizaremos en detalle la redefinición de la identidad del intérprete-creador luego del proceso creativo y el análisis de la investigación. Investigaremos cómo la investigación y la exploración artística transforman la visión del intérprete-creador sobre sí mismo y sobre el mundo que le rodea. Analizaremos cómo el proceso creativo puede desafiar y cuestionar las concepciones previas del intérprete-creador, permitiéndole descubrir nuevas perspectivas, identidades y formas de expresión artística.

3.1. La percepción de la subjetividad del intérprete-creador previa a la investigación

La percepción de la subjetividad del intérprete-creador previa a la investigación es un factor que incide en el proceso creativo. Antes de sumergirse en la exploración y la investigación, el intérprete-creador trae consigo una serie de experiencias, creencias y emociones que influyen en su enfoque artístico.

Cada intérprete-creador es único y trae consigo una historia personal que moldea su perspectiva artística. Las experiencias vividas, tanto en el ámbito personal como en el artístico, pueden influir en la forma en que el este se acerca a su trabajo. Estas experiencias pueden ser positivas o negativas, y pueden generar una variedad de emociones que se reflejan en la obra artística.

Ser un intérprete-creador es sumergirse en un proceso que abarca la exploración personal, la conexión con la sensibilidad y la expresión de la propia voz artística. En el proceso creativo correspondiente a esta tesis, es interesante reflexionar sobre cómo nos veíamos a nosotros mismos como intérpretes, siendo un concepto bastante aislado al actual, pues el concepto de moverse, aunque estaba claro, era más tajante con un enfoque más técnico en donde premisas, reglas y técnica eran más desde otros autores y no desde un enfoque exploratorio autónomo.

La danza en sus inicios se enseñaba de manera más invasiva, es decir su metodología en algunas ocasiones no era del todo amigable con el estudiante; siguiendo esa idea en mis inicios, la danza llegó un poco más invasiva por lo que ciertas técnicas se interiorizaron en mi cuerpo de tal forma que esto limitó a que desarrollé una forma propia de moverme muy temerosa y poco suelta a la exploración y a la libre búsqueda para generar material dancístico orgánico.

El concepto de crear una obra, y todo lo que implica, era un concepto relativamente nuevo para llevarlo a un proceso compositivo, en un tiempo determinado de clases y talleres. Por otro lado, debimos entender en qué medida nos considerábamos sujetos de nuestra propia expresión artística, es decir, qué tan expresiva es nuestra danza y qué tanto dice de lo que queremos comunicar.

Siendo mi caso, como explico en el párrafo anterior, podemos observar y analizar que en cuanto a desarrollar material durante la composición del ejercicio creativo, tuve diferentes complicaciones, puesto que nuestra forma de movernos no iba conectada a la dramaturgia propuesta.

Es muy común que, al inicio de nuestro camino como intérpretes-creadores, nos veamos influenciados por ideas preconcebidas sobre nuestra capacidad y talento. Pero a medida que nos sumergimos en el proceso creativo y nos enfrentamos a nuevos desafíos, descubrimos que nuestra percepción de nosotros mismos puede cambiar y expandirse. Es importante reflexionar sobre cómo nos veíamos antes de este proceso y cómo hemos evolucionado a lo largo de la experiencia.

Al ser diferente para cada uno de los involucrados en el proceso, en este caso podemos entender cómo el intérprete se veía a sí mismo previo al proceso, cómo el intérprete percibía el componer material creativo y cómo entendía la idea de componer y organizar el material creativo previo a toda la investigación. Fue de gran importancia entender, a partir del análisis crítico personal, esta cualidad previa al proceso, porque nos ubicó temporal y cuantitativamente como creadores, y nos permite ampliar la perspectiva identitaria de lo que somos, como personas y como artista.

3.2. Entorno sociocultural del intérprete-creador y su identidad.

Cuenca, como una ciudad con una rica historia y tradiciones arraigadas, ha sido moldeada por diversos factores socioculturales a lo largo de los años. Estos factores incluyen la diversidad étnica, las influencias indígenas, españolas y mestizas, así como también la preservación de las costumbres y tradiciones ancestrales.

La identidad de los intérpretes y creadores en Cuenca se ve influenciada por esta diversidad cultural y la preservación de las costumbres y tradiciones ancestrales. Sin embargo, es importante tener en cuenta que las costumbres arraigadas en la sociedad y en el contexto familiar pueden generar conflictos cuando alguien tiene una visión diferente del éxito y el desarrollo personal.

En este caso debemos situarnos dentro del contexto de un estudiante cuencano de 26 años, con creencias arraigadas desde diferentes parámetros dentro de un contexto familiar y social, donde el éxito se define por posesiones materiales, un matrimonio duradero y engendrar hijos. Frente a esto, puede surgir una contraposición cuando su visión del éxito y la plenitud personal se basa en aspectos prioritarios como el desarrollo espiritual y la realización personal.

Esta forma diferente de percibir el éxito puede generar largas discusiones, debates y cuestionamientos por parte de las personas que coexisten en su entorno familiar. Es importante recordar que cada persona tiene su propia definición de éxito y plenitud personal, y es válido tener diferentes perspectivas.

Además, elegir una profesión dentro del ámbito artístico puede generar conflictos adicionales. En muchos casos, el arte es visto como un pasatiempo y se aleja de las profesiones consideradas "serias". Además, en la sociedad puede existir una visión estereotipada del artista como alguien relajado y libre de responsabilidades, que lleva una vida bohemia.

Es importante recordar que el arte es una forma de expresión valiosa y legítima, y que elegir una profesión artística puede ser una fuente de realización personal y de éxito en sí misma. Cada persona tiene sus propias pasiones y talentos, y es importante seguirlos, incluso si no se ajustan a los paradigmas tradicionales.

La identidad de un bailarín cuencano se nutre de las raíces culturales y la herencia histórica de su familia. El baile es considerado una forma de preservar y transmitir las tradiciones y el patrimonio cultural de Cuenca. Sin embargo, esta pasión por el baile puede generar dudas y cuestionamientos por parte del núcleo familiar, quienes pueden concebirlo como una pérdida de tiempo, energía y dinero.

Es importante tener en cuenta que el baile no solo es una forma de expresión artística, sino también una manera de conectarse con las raíces culturales y mantener vivas las tradiciones de la comunidad. Es comprensible que existan diferencias de opinión y perspectivas dentro de un núcleo familiar, especialmente cuando se trata de decisiones relacionadas con la carrera y el tiempo dedicado a actividades artísticas. Sin embargo, es importante que cada individuo pueda seguir sus pasiones y perseguir su propio camino hacia la realización personal.

El diálogo abierto y respetuoso puede ser una herramienta útil para abordar las dudas y cuestionamientos por parte de la familia. Explicar la importancia de la danza como una forma de conexión con la sociedad, así como los beneficios personales y emocionales que brinda, puede ayudar a generar una mayor comprensión y aceptación.

La identidad de un bailarín cuencano se nutre de las raíces culturales y la herencia histórica de su familia. La danza es considerada una forma de preservar y transmitir las tradiciones y el patrimonio cultural de Cuenca. Sin embargo, esto causa un sinnúmero de interrogatorios por parte de mi núcleo familiar en donde lo conciben como una pérdida de tiempo, energía y dinero.

Es importante mencionar que el contexto sociocultural puede tener tanto aspectos positivos como desafíos para los intérpretes/creadores cuencanos. Por un lado, Cuenca ofrece un entorno culturalmente rico que puede inspirar y enriquecer la práctica artística. Por otro lado, también puede haber limitaciones en términos de recursos, apoyo institucional y oportunidades de crecimiento profesional. Sin embargo, los artistas cuencanos a menudo encuentran formas creativas de superar estos desafíos y aprovechar al máximo las posibilidades que su contexto les brinda.

No obstante, es importante destacar que estas dinámicas de percepción y aceptación de la profesionalización de las artes, y de las artes escénicas en particular, se mantienen en constante conflicto, puesto que la tradición sociocultural sigue asumiendo como una

actividad poco rentable e inestable para quienes la eligen. En esta medida, este prejuicio pende todavía sobre las cabezas de los artistas escénicos, en general.

3.3. Redefinición de la identidad del intérprete-creador luego del proceso creativo y el análisis de la investigación.

Tras el desarrollo del laboratorio y el ejercicio compositivo la redefinición de la identidad del intérprete-creador después del proceso creativo y el análisis de la investigación, se revela como un tema relevante en el ámbito sociocultural. Según lo discutido anteriormente, se puede afirmar que este proceso tuvo un impacto significativo en la forma en que el intérprete-creador se percibe a sí mismo con su entorno y, a su vez, esto se relaciona directamente con su arte.

Durante el proceso creativo, el intérprete-creador tuvo la oportunidad de explorar nuevas ideas, perspectivas y formas de expresión permitiéndole indagar libremente en el proceso creativo y compositivo. A medida que la investigación avanzó y se sumergió en su propia práctica, pudo descubrir aspectos de sí mismo que antes no había considerado. Por ejemplo, el hecho de tener una estructura social tan diferente a su ideal y cómo esto afectaba en su actuar a nivel social y a su vez en la práctica creativa. Esto pudo, en cierto nivel, llevar a una reevaluación de su identidad y una redefinición de quién es como artista, como individuo y como ser perteneciente a una sociedad de donde pudo de alguna forma tomar distancia, sin deslindarse, sino más bien, usándolo a nivel personal como parte importante de su crecimiento y desarrollo.

El análisis de la investigación también puede desempeñar un papel importante en este proceso de redefinición de identidad, pues al analizar las técnicas dentro del proceso se puede entender cómo la selección de herramientas se vincula y trabaja con las experiencias para desembocar en la composición. Además, al examinar críticamente su trabajo y las influencias que han moldeado su arte, el intérprete-creador puede obtener una mayor comprensión de su identidad artística y las motivaciones detrás de su trabajo. Esto puede llevar a una mayor claridad sobre su propósito y visión como artista, intérprete o creador.

Es importante destacar que este proceso de redefinición de la identidad puede ser desafiante y puede generar conflictos internos y externos. Las expectativas de la sociedad y del entorno familiar pueden no alinearse con la nueva visión y dirección del

intérprete-creador. Sin embargo, es fundamental que el artista se mantenga fiel a sí mismo y a su disciplina, y encuentre el equilibrio entre su identidad personal y las expectativas externas, para producir una práctica artística auténtica, individual y divergente.

Luego del proceso creativo y el análisis de la investigación, también experimenté una redefinición de mi identidad como persona. A medida que exploraba diferentes temas y abordaba diversas solicitudes para conjugarlo con mis movimientos, pude descubrir nuevas habilidades y perspectivas en mi propio proceso creativo y, a su vez, estas me hicieron cuestionar las habilidades que mi núcleo familiar concibe como erróneas, contemplándose con una perspectiva amigable frente a la vida.

Al sumergirme en el mundo de la escritura y responder a una amplia gama de solicitudes, pude expandir mi conocimiento y comprensión de diferentes temas dentro de mi inconsciente. Esto me permitió explorar nuevas facetas de mi propia creatividad y encontrar mi voz única en la práctica escénica. A través de la experimentación y el aprendizaje continuo, pude desarrollar una identidad como intérprete versátil y adaptable, capaz de abordar una variedad de temas y estilos con mayor confianza, habilidad y menos temor.

Además, el análisis de la investigación y la reflexión sobre mi propio proceso compositivo me brindaron la oportunidad de comprender más profundamente mis fortalezas y áreas de mejora. A medida que revisaba mi trabajo y reflexionaba sobre mis elecciones creativas, pude identificar patrones y enfoques que me definían como artista. Esto me permitió afinar mi enfoque y desarrollar una identidad artística más sólida y coherente.

En resumen, la redefinición de la identidad del intérprete-creador después del proceso creativo y el análisis de la investigación es un proceso complejo pero valioso. A través de la exploración y la reflexión, el intérprete-creador puede descubrir nuevas facetas de su identidad artística y encontrar una mayor claridad en su propósito y visión como artista. Los procesos de investigación-creación, que rodean los límites y las determinaciones de lo escénico, que implican una inmersión en las subjetividades involucradas, para generar autoconocimiento, descubrimiento y construcción de saberes son los que permiten el surgimiento de lo nuevo, tanto para el arte como para el artista.

Conclusiones

Este estudio se ha centrado en analizar y comprender diferentes herramientas teórico-prácticas utilizadas en el proceso creativo de una dramaturgia escénica desde la perspectiva del intérprete. Se ha demostrado cómo el uso del objeto escénico puede ser una metáfora poderosa para explorar estructuras sociales y la búsqueda de identidad y pertenencia por parte del intérprete. Mediante el análisis de estas herramientas, se ha logrado generar una conexión significativa entre el contenido temático y la expresión artística en la obra de danza contemporánea.

En este proceso en particular podemos analizar la composición desde diferentes detonantes que puede causar un efecto desde los sentidos, el espacio o la musicalidad que en relación con el objeto escénico logra condensarse como herramientas claves para la creación.

Como intérprete/creador, el proceso de identificar y describir las herramientas teórico-prácticas utilizadas en el proceso creativo para la composición objetual ha sido fundamental para comprender y contextualizar la generación y organización de materiales escénicos. Estas herramientas proporcionan un sólido marco referencial y metodológico, tanto conceptual como práctico, lo que ha permitido estructurar de manera coherente y eficiente el proceso creativo y práctico. A través de ellas, se establecieron bases teóricas que sirvieron de guía para analizar y comprender el contexto y las diferentes herramientas y conceptos relacionados con la temática en cuestión.

Una de las funciones del objeto y su relación con el intérprete fue desarrollar la metáfora de la estructura social de acuerdo a lo que remite su representación en la psiquis del individuo como miembro de un núcleo familiar que considera restrictivo, lo cual se reflejó con el objeto en su morfología y en los materiales usados para su construcción.

Mediante la combinación de las herramientas teórico prácticas se concluyó que el análisis de movimiento de Laban funciona como medio para lograr potenciar el uso del espacio dentro del objeto escénico y a su vez las calidades de movimiento pueden ser de gran ayuda para desarrollar corporalidades específicas para la puesta en escena. Además de las grandes posibilidades si estas herramientas se combinan entre sí, pues la improvisación compositiva es el pilar para que otras herramientas puedan surgir y desembocar en partituras auténticas.

Además, se ha descrito y categorizado los diversos momentos creativos del proceso práctico, como entrenamientos y ejercicios composicionales, para comprender cómo se articulan con la propuesta temática del discurso escénico. Esto ha permitido una comprensión más profunda de cómo los momentos creativos contribuyen a la construcción y desarrollo de la obra, enriqueciendo su narrativa y su impacto emocional en el espectador.

Asimismo, se ha identificado el impacto del proceso creativo en la mirada del intérprete-creador, considerando su contexto social y cultural. Se ha observado cómo el proceso creativo ha influido en la búsqueda de una identidad social por parte del intérprete, y cómo estos elementos se han traducido en su corporalidad como artista y como ser social. Estas huellas del proceso creativo han demostrado la importancia de considerar el contexto individual y colectivo en la construcción de la identidad y la expresión artística.

A lo largo de este proceso de creación la perspectiva de cómo se relaciona la obra con el intérprete-creador sufrió algunos cambios puesto que la concepción que tenía el artista se transformó mediante la identificación de las dos perspectivas diferentes entre el individuo y el núcleo familiar. Sin el afán de desvalorizar hay que tener en cuenta que a pesar de ser miembros gregarios de una sociedad y aprender del ambiente, ante todo somos seres autónomos y nuestra forma de ver la vida, el éxito la felicidad o el amor varía.

En resumen, este estudio ha logrado cumplir con los objetivos propuestos al analizar las herramientas teórico-prácticas utilizadas en el proceso creativo, describir y categorizar los momentos creativos, e identificar las huellas del proceso creativo en la mirada del intérprete creador. Estos hallazgos han contribuido a una comprensión más profunda de la danza contemporánea como una forma de expresión artística y como una herramienta para explorar temáticas sociales, identidad y pertenencia.

Referencias

- Cubeiro, A. (2017). La búsqueda a través del objeto escénico [Archivo PDF]. Academia.edu.https://www.academia.edu/32801880/La_b%C3%BAsqueda_a_trav%C3%A9s_del_objeto_esc%C3%A9nico
- Fernández, C. B. (2014). Arte Conceptual en Movimiento: "Performance Art" en sus acepciones de "Body Art" y "Behavior Art". ResearchGate.
https://www.researchgate.net/publication/276318365_Arte_Conceptual_en_Movimiento_Performance_Art_en_sus_acepciones_de_Body_Art_y_Behavior_Art
- Huerta, M. (2021). Sentido de pertenencia. Academia.edu.
https://www.academia.edu/60957542/Sentido_de_pertenencia
- Laban, R. V. (1997). El dominio del movimiento. Paidós Ibérica Ediciones S A
- Levantesi, C. (2021) Los objetos en la danza, prácticas compositivas con objetos, Actas del Congreso Internacional de Artes. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0321.pdf>
- Ros, A. (2009) Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento). Estudis Escènics
- Temperley, S. El objeto en la danza, un abordaje estético. I congreso nacional de las artes.[Archivo PDF]. Recuperado de <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0340.pdf>

Anexos

Anexo A: El espacio y la improvisación





Anexo 2:

Presentaciones y puestas en escena







