



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

## Facultad de Artes

### Carrera de Danza – Teatro

#### ANÁLISIS DE LA OBRA “IMPULSO VITAL”: ELEMENTOS ESCÉNICOS, ELEMENTOS DE CREACIÓN Y TÉCNICAS.

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

**Autor:**

Andrés Alfonso Jaramillo Ocampo

**C.I.:** 1105633158

**Correo electrónico:** aajaramillo9376@gmail.com

**Director:**

Mgs. Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

**C. I.:** 0801205931

**Cuenca, Ecuador**

30 de Julio del 2021



## **RESUMEN**

La tesis se orienta hacia un análisis personal de la creación de la obra *Impulso vital*; para entender el proceso de desarrollo y producción de la misma, y a partir de ello analizar e identificar herramientas, elementos, procedimientos y metodologías de creación y composición coreográfica que aportan al artista escénico, bailarín e intérprete.

El análisis de esta obra se realizó compilando información acerca de la formación de la coreógrafa, sus técnicas y metodologías, conjuntamente con conceptualizaciones sobre la danza contemporánea, la improvisación y la composición coreográfica, para así entender los mecanismos de ejecución y creación que colaboran en la relación coreógrafo – intérprete/creador.

## **PALABRAS CLAVE**

Danza contemporánea, Creación coreográfica, Puesta en escena, Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca, Impulso Vital, Elementos escénicos



**ABSTRACT:**

The thesis is oriented towards a personal analysis of the formation of the work “*Impulso vital*”; to understand the process of creation, development and production of the same and from this analyze and identify tools, elements, procedures and methodologies of creation and choreographic composition that contribute to the performing artist, dancer and performer.

The analysis of this work will be carried out by compiling information about the training of the choreographer, her techniques and methodologies, together with conceptualizations about contemporary dance and improvisation, in order to understand some execution and creation mechanisms that collaborate in the choreographer-dancer relationship.

**KEY WORDS:**

Contemporary dance, Choreographic creation, Staging, Dance Company of the University of Cuenca, Vital Impulse, Stage elements.



## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	2
<b>PALABRAS CLAVE</b>	2
<b>ABSTRACT:</b>	3
<b>KEY WORDS:</b>	3
<b>Cláusula de Propiedad Intelectual</b>	6
<b>Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional</b>	7
<b>AGRADECIMIENTO</b>	8
<b>INTRODUCCIÓN</b>	9
<b>CAPÍTULO I</b>	14
<b>Educación y experiencia de la coreógrafa</b>	14
<b>1.1. Frédérique Roze: su formación, desde la educación física hacia la danza</b>	14
<b>1.2. Frédérique Roze: su práctica creativa, sus obras</b>	17
<b>CAPÍTULO II</b>	23
<b>Análisis de los elementos utilizados en <i>Impulso vital</i></b>	23
<b>2.1. Proceso de creación, herramientas de improvisación y composición</b>	23
<b>2.1.1. Elementos Fundamentales Internos: La forma</b>	28
<b>2.1.2. Elementos Fundamentales Internos: El tiempo</b>	34
<b>2.1.3. Elementos Fundamentales Internos: El ritmo</b>	37
<b>2.1.4. Elementos Fundamentales Internos: Las dinámicas de movimiento</b>	40
<b>2.1.5. Elementos Fundamentales Internos: El espacio escénico</b>	42
<b>2.2. Elementos Fundamentales Externos</b>	50
<b>2.2.1. Elementos Fundamentales Externos: La escenografía</b>	50
<b>2.2.2. Elementos Fundamentales Externos – El sonido-</b>	54
<b>2.2.3. Elementos Fundamentales Externos – El vestuario-</b>	56
<b>2.2.4. Elementos Fundamentales Externos – La iluminación-</b>	58
<b>2.3. La composición escénica de <i>Impulso Vital</i></b>	61
<b>CAPÍTULO III</b>	66
<b>Herramientas para la danza contemporánea partiendo de la obra</b>	66
<b>3.1 Creación de una obra: de-construcción de <i>Impulso vital</i></b>	69
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b>	82



<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	91
<b>ANEXOS</b>	92
<b>Enlace de la obra</b>	92
<b>Afiche de la obra y fotografías</b>	92
<b>Ficha Técnica de la obra</b>	96
<b>Entrevistas</b>	97



## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Andrés Alfonso Jaramillo Ocampo, autor del trabajo de titulación **ANÁLISIS DE LA OBRA "IMPULSO VITAL": ELEMENTOS ESCÉNICOS, ELEMENTOS DE CREACIÓN Y TÉCNICAS**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 30 de julio del 2021

**ANDRÉS ALFONSO JARAMILLO OCAMPO**

C.I.: 1105633158



## Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

---

Andrés Alfonso Jaramillo Ocampo, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **ANÁLISIS DE LA OBRA "IMPULSO VITAL": ELEMENTOS ESCÉNICOS, ELEMENTOS DE CREACIÓN Y TÉCNICAS**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 30 de julio del 2021



---

**ANDRÉS ALFONSO JARAMILLO OCAMPO**

C.I.: 1105633158



## AGRADECIMIENTO

Por lo que fui, soy y seré gracias, a los que me apoyaron y creyeron en mí y el camino que elegí.

Gracias a Dios por permitirme haber llegado a cumplir esta meta dentro del largo camino de la vida.

A Jorge Luis, a mis padres Manuel y Ofelia, a mi director de Tesis Ernesto, maestros y amigos que me acompañaron y compartieron sus conocimientos. Gracias por siempre.



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de titulación hace un análisis profundo y detallado de todos los elementos escénicos y extra escénicos que han entrado en juego para la creación de la obra *Impulso Vital*, de Frédérique Roze, coreografiada para la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca en el año 2015, desde la perspectiva del intérprete-creador y como estrategia académica para ampliar el conocimiento sobre la relación de los elementos de la composición coreográfica y su funcionamiento para la creación de un lenguaje y un discurso escénicos, considerando el contexto artístico cultural en el que se inscribe la obra.

Los principios que la danza ha tenido y la evolución que la misma ha vivenciado son parte importante para entender, hoy en día, el cómo y el porqué de lo que se asume por danza. Actualmente, contamos con varios conceptos de lo que es catalogado como danza y aunque se pueden diferenciar sus significados y discursos, escogemos tres importantes propuestos por el teórico escénico Carlos Pérez Soto (2008) puesto que apelan a las materialidades y características de la danza, más allá de filiaciones disciplinares, estéticas o históricas:

- a) Cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos.
- b) La materia propia de lo que ocurre es el movimiento, no las poses ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra.
- c) Relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea esta una relación explícita o no. (pág. 20)



A partir de las especificaciones de Pérez Soto, para tener un punto de partida y así facilitar el entendimiento y posterior análisis de la danza contemporánea, específicamente de la obra objeto de este estudio, *Impulso vital*, podemos inferir que es el movimiento la base que tiene la danza para materializar su razón en el cuerpo; dichos movimientos no necesariamente significan algo en sí mismos, sin embargo, significan el deseo de quien dirige y de quienes lo recrean en su cuerpo; y pueden construir un discurso, una idea, una narrativa (fabular o no).

Pérez Soto hace referencia a los niveles por los que el movimiento recorre; este parte del coreógrafo como una idea, tal vez un concepto, incluso un deseo que puede o no ser racional y explícito, llega al intérprete-bailarín como una imagen, palabra, concepto del que este se apropia, lo transforma y materializa. El movimiento, así pues, se vuelve un soporte del concepto y de esta manera el intérprete incluye sus deseos, sus gustos, sus intenciones y sus movimientos propios que se reflejan en el resultado. De esta manera se vuelve co-creador. Todo este proceso concluye generalmente en la obra que es presentada al público, que termina de construirla con la lectura que hace de la misma, desde su propia subjetividad y mirada cultural.

Este proceso propio de la práctica dancística, propone ya una forma, flexible y mutable, con la que el creador se enfrenta al proceso de coreografiar y es capaz de mover ideas y cuerpos que, más allá de tener un tema específico, un vestuario y una historia, logra conectar dichas herramientas para asentarlas en el cuerpo, que por sí solo ya es un lugar de encuentros y vivencias, y que puede generar un discurso sin la necesidad de la palabra.

Con todas estas designaciones del cuerpo y de la danza como parte de la práctica artística que se da en nuestro medio, en la sociedad ecuatoriana y cuencana, podemos entender cómo se han



ido asentando tales definiciones que han sido asumidas, en algunos casos más que en otros, y que son adjudicadas como danza contemporánea.

Específicamente en Cuenca, la danza contemporánea plantea un reto de consumo para el espectador, el que tal vez se siente muy ajeno a lo que ve y no logra sintetizar los elementos que se proponen y que en algunas obras están de manera más explícita que en otras. Este mismo sentir puede darse entre el coreógrafo y los intérpretes, y aunque exista una relación directa de estos, pueden quedar grietas y vacíos que se distinguen en el resultado o en el mismo proceso de creación.

El coreógrafo/creador no necesariamente puede buscar contar historias o adentrarse en temas espirituales, culturales y menos aún, despertar las conciencias o producir un discurso político explícito, sin que esto signifique que no se lo pueda o deba hacer. La danza contemporánea apela a la capacidad sensible y racional del ser humano, a través de varias estrategias narrativas que permiten lecturas polisémicas de aquello que el creador construye y que puede encontrarse en la mirada del otro. Esta búsqueda que hace quien crea es una competencia personal que llega a definir por qué camino seguir para crear y, con el tiempo, generar un estilo y lenguaje propio con una voz de director/coreógrafo.

Así pues, entender los procesos creativos permitirá entender también las relaciones que se generan entre el creador y el espectador, del que se solicita una actitud mucho más activa, mucho más involucrada y comprometida, para configurar sentidos sobre lo que ve, para construir una lectura personal y única de la obra. En la escena ecuatoriana y cuencana, se hace vital el entender esta movilización del público, esta activación del espectador, para poder comprender el grado de importancia de su participación en la generación de sentidos sobre la danza actual.



De esta manera también se activa la percepción sobre las relaciones entre las disciplinas artísticas, las miradas estéticas y los recursos escénicos que se utilizan en una creación; así como el nivel de efectividad con el que operan en determinados procesos. El entendimiento de estos procesos, de estas relaciones entre la obra artística, su proceso de creación y la lectura del espectador es donde aparece el conocimiento nuevo, desde el que construimos un bagaje artístico-cultural e identitario ecuatoriano.

El presente trabajo de titulación está enfocado en identificar el proceso creativo de una obra, entenderlo y argumentar acerca del mismo para que, al finalizar este estudio, logremos reconocer factores, elementos y herramientas que nos sirvan de guía frente a un proceso creativo. Hemos partido de la formación y educación de la coreógrafa para tener una idea más clara de su forma de crear y componer; su lugar de enunciación como artista, su formación y sus primeros acercamientos con la danza; todo para contextualizar este proceso creativo y comprender sus dinámicas y resultados.

Reconocer e identificar las herramientas metodológicas, las estrategias creativas y el proceso de composición de *Impulso vital* ayudará a comprender de mejor manera elementos útiles en la creación coreográfica, y en la probable creación de un lenguaje que va a definir una línea que conjugue y afiance todos los elementos en pro del desarrollo de la obra de manera práctica e integral.

El desglose y análisis de cada elemento en la obra estudiada, nos ha otorgado un entendimiento amplio de aquello que fue generado en el proceso creativo, para reafirmarnos que cada elemento deberá responder a una necesidad específica dentro de tal proceso; y que las



relaciones que se generen entre ellos es de vital importancia en la creación efectiva del dispositivo escénico, del funcionamiento de esos elementos de forma apropiada.

Para analizar cada uno de ellos, tomamos como guía a los elementos fundamentales internos y externos que propone Álvaro Fuentes Medrano; estos elementos como tiempo, ritmo, forma, espacio, dinámicas, iluminación, vestuario, escenografía, maquillaje y sonido, conforman aquello que es una representación escénica y que, al enlazarse con las demás, forman un conjunto de herramientas útiles que definen a una obra.

*Deconstruir* la obra como tal, es decir desentrañar su composición y estructura, su filiación estética y su localización discursiva, permite entender el porqué del funcionamiento de la misma; en este punto también analizamos la posibilidad alterna de uso de estrategias composicionales para sugerir soluciones a los problemas encontrados en el proceso creativo. No como la mejor opción, sino considerando el conglomerado de realidades, relaciones y elemento humano propios de la misma. Lo que también nos ha reconfirmado que la particularidad de los procedimientos artísticos deberá siempre definir las estrategias composicionales y las decisiones estéticas.

Finalmente, este análisis metodológico y composicional busca profundizar también el conocimiento sobre los procedimientos y las dinámicas al interior de un proceso creativo desde la perspectiva del intérprete-creador, pues el aporte que este ofrece en la escena actual y su participación activa, así como el reconocimiento y validación de su subjetividad, permiten un entendimiento de la danza como aquello que acontece en el cuerpo y que comunica a través del mismo, independientemente de las características estéticas, filiaciones disciplinares, tipos de narrativas y/o discursos escénicos.



## CAPÍTULO I

### Educación y experiencia de la coreógrafa

*“En mis creaciones busco lo acrobático y que la danza siempre llegue al límite”*

Frédérique Roze

#### 1.1. Frédérique Roze: su formación, desde la educación física hacia la danza

Frédérique Roze empezó sus estudios siendo parte de la Federación Francesa de Gimnasia, su primer acercamiento al cuerpo y su trabajo lo realizó desde el aprendizaje de la gimnasia a los seis años, posteriormente como *coach* y juez de esta institución de 1995 al 2002. El cuerpo en la gimnasia va en contra de toda la organicidad y se lo trabaja al mismo para que llegue a lugares extraordinarios para conseguir grandes saltos, elasticidad al más alto nivel y variaciones que destacan cada una de las aptitudes y cualidades de quien las ejecuta. Con este acercamiento, Roze empezó a conocer el trabajo corporal: un cuerpo entrenado que ejecuta movimientos y secuencias con agilidad y elegancia. Esto evidencia que el cuerpo es un recipiente que se va llenado de información exterior, se forma, aprende y tiene experiencias que brindan al mismo una materialidad específica de acuerdo a la práctica en la que se desarrolle.

Con la intención de seguir conociendo al cuerpo y su trabajo físico, obtiene el título de maestra de Ciencia y técnicas de actividad física en el deporte en el 2001 y una licenciatura en educación en el 2005. Estos conocimientos le ayudan a entender de mejor manera y a reforzar el



entendimiento corporal, cómo se desenvuelve el cuerpo durante la actividad física y desde dónde se empieza a trabajar al mismo para llegar a niveles distintos en lo que se refiere a lo físico.

Frédérique Roze no se había acercado al cuerpo por medio de la danza específicamente, pero todos estos conocimientos previos le brindaron herramientas que realzan el trabajo corporal y que son muy útiles al momento de bailar y en el 2011 realiza prácticas de "Anatomía para el movimiento" con Blandine Calais-Germain en París; dichos conocimientos le sirvieron para concebir su ideal de movimiento, danza y creación. Su acercamiento al movimiento permitió a la coreógrafa entender puntos de partida que actualmente son bases sólidas de su estilo y forma al momento de crear.

Al atravesar varias experiencias como profesora de educación física, empieza a tener un acercamiento a la danza clásica, el jazz, la danza contemporánea y la tradicional. Varios cursos, talleres y pasantías en Francia, EE. UU y Ecuador la acercaron al trabajo corporal por medio de la danza durante los años 2006 al 2011. La danza sugirió en la coreógrafa herramientas varias que han significado ideas puntuales en cuanto al estilo y forma de coreografiar. La experiencia de Roze ha sido como entrenadora, profesora y coreógrafa; es decir que su visión -desde afuera- ha sido lo que ha marcado su experiencia y ha desarrollado sus aptitudes como coreógrafa.

Su principal motivación nació de un gusto personal por conocer todo acerca del cuerpo, funcionamiento, conexiones, relaciones, sistemas; es decir, que la relación con el cuerpo para la coreógrafa era, y sigue siendo, una parte importante además de su interés y gusto por ser educadora. Frédérique Roze disfruta de su rol de profesora y ha pasado por niños pequeños de escuela hasta adultos universitarios, con lo que ha ganado experiencia en dirección de grupos.



Específicamente en la danza, ha trabajado con profesionales y con jóvenes que están aprendiendo de la danza, cada uno de los momentos que ha enfrentado en su rol de coreógrafa han afianzado su esencia y la han ayudado a encontrar lo que busca en el arte escénico, ya que hay varias constantes en sus trabajos que se repiten como un logotipo que va afianzando una marca específica.

El acercamiento de Roze a la danza contemporánea fue a través de una clase que tuvo en la Universidad, en esa experiencia se enamoró de la danza porque encontró la parte artística, la relación con el movimiento íntimo, la relación del cuerpo con su entorno y que todo esto se transforme en movimiento y que exprese sus más íntimos deseos; le pareció el espacio perfecto para desarrollarse. Desde esta experiencia es que la coreógrafa empieza a dirigir y se arriesga a crear su primera obra, *Cenizas*.

Roze ha tenido momentos de conexión con acercamientos visuales, por esta razón tiene en Mats Ek uno de sus referentes como creador. Mats Ek es un coreógrafo sueco que ha rediseñado ballets clásicos como *Romeo y Julieta* y ha estructurado la historia en movimientos más orgánicos, se puede decir que sus rediseños han roto con el movimiento etéreo del ballet y los ha trasladado a unos más naturales. Esta referencia fuerte de Frédérique Roze hace que tengamos en cuenta lo que ella requiere en sus creaciones: contar historias y que los movimientos, aunque no sean enfocados hacia el ballet, sí mantengan cualidades de esta técnica como la igualdad de pasos al ejecutarlos, el riesgo de llevar al cuerpo a su máximo potencial y la destreza y habilidad corporal de la gimnasia.

Como se mencionó antes, cada experiencia de la coreógrafa ha significado un aprendizaje que le ha marcado una estructura al momento de crear. Se aprecia que la gimnasia está en ella y que



desea incorporar el trabajo de este deporte, así como el movimiento orgánico que expresa más que sorprende. Con el conocimiento del cuerpo y su proceso en la danza, la coreógrafa tiene varias experiencias como creadora y surgen diversas obras: *Cenizas* (Francia, 2008), *Antígona* (Ecuador, 2008), *París todavía* (Ecuador, 2010), *El ombligo* (Costa Rica, 2010), *Cuerpos* (Ecuador 2013) e *Impulso vital* (Cuenca, 2015) de la cual hablaremos en esta tesis.

## **1.2. Frédérique Roze: su práctica creativa, sus obras**

En este capítulo daremos énfasis a ciertas obras que han sido consideradas más importantes para la coreógrafa, y el sentido de importancia se refiere al nivel de enseñanza que cada una le ha dejado, en plena conciencia de que cada creación y proceso significan una experiencia nueva, por lo tanto, una enseñanza.

*Cenizas*, la primera creación de Frédérique Roze significó un gran aprendizaje para ella. Aunque es su primera obra, menciona que su experiencia durante este proceso fue enriquecedora para sus creaciones posteriores. Esta obra significó empezar para la coreógrafa, su decisión de dirigir, componer y bailar hizo que esta resulte un trabajo arduo y que se dificulte en algunos momentos. Su gusto por elementos como fraseos y unísonos, hicieron que Roze componga cada movimiento de la coreografía: ella marcó toda la parte danzada y los bailarines estuvieron en su rol de intérpretes. La obra se catalogó por danza contemporánea influenciada por la gimnasia, esta fusión estaba presente por la educación e iniciación de la relación corporal que tuvo Roze en



su niñez; ella menciona: “mi danza se inclina hacia lo acrobático, tanto que, si pudiera hacerlo, mis intérpretes bailarían sobre las manos.” (Roze, 2019)

Esta obra se realizó, en primera instancia, en la imaginación de la coreógrafa; es decir, que ella lo visualizó absolutamente todo antes de empezar el montaje, movimientos, música, vestuario, momentos, acciones, etc.; esta manera de empezar su proceso de dirección la llevó a sentir cierta frustración durante el montaje, ya que lo que ella se imaginaba se materializaba de manera distinta en los bailarines y en sus cuerpos.

Esta forma de coreografiar le supuso varias dificultades, puesto que los bailarines eran aficionados, tenían niveles distintos en técnica y experiencia, y lograr un trabajo que se unifique y consolide como un grupo homogéneo resultó complicado. Sin embargo, esta experiencia le ayudó a entender que la corporalidad de las personas es única y que cada persona tiene formas distintas de moverse y aportar con esta particularidad al proceso creativo. De esta experiencia, la enseñanza más grande fue entender que, al coreografiar, no es viable utilizar, como único recurso, el marcaje estricto de movimiento y danza desde la coreógrafa únicamente.

*Cenizas* fue una obra de danza y percusión; el recurso de la música creada y ejecutada en vivo dio un *plus* a la obra y este recurso surgió azarosamente porque Carlos Gallegos, actor y parte del equipo de trabajo, sintió que lograba generar mejores composiciones desde la percusión que desde la danza. Este elemento, que surgió en el proceso de creación, significó para Roze una ayuda en lo compositivo y la relación con la percusión se dio por adaptación: ella explicaba sus necesidades y Gallegos proponía sonoridades que se creaban de acuerdo a esos parámetros. Este diálogo funcionó y se estableció como un recurso que hacía parte de la composición.



La motivación por la que empezó esta composición fue una pregunta: ¿cómo el ser humano vuelve a la ceniza? Esta pregunta muy personal nació por su interpretación de cómo vivimos el día a día sin tener en cuenta que algún día no estaremos, que lo más certero que tenemos es la muerte y la idea de reflexionar hacia dónde vamos en nuestro cotidiano. Estas preguntas pusieron la imaginación de Roze a trabajar y compuso frases, movimientos, acciones y momentos que expresen todo eso que rodeaba su mente.

El proceso creativo completo tomó dos meses; el proceso de montaje tomó uno y en este tiempo pudo estrenar la obra. Las expectativas de Roze fueron muy elevadas y no estuvo contenta con el resultado, pero esto sucede siempre a los artistas, como mencionamos esta fue su primera obra y por la poca experiencia y el tiempo reducido no se lograron varias cosas; sin embargo, la enseñanza y experiencia fueron cualidades que rescata la coreógrafa.

A partir de este primer acercamiento, Frédérique Roze consolidó varios recursos y elementos que son útiles en sus creaciones, uno de ellos es el vestuario. Este elemento que no parece tan importante en algunos procesos creativos, significa un gran reto para ella ya que entiende cómo este puede arruinar una creación perfectamente consolidada y organizada.

Roze sostiene que el vestuario es más que un atuendo, esto implica una conexión con aquello que se está bailando y la referencia más acorde a esto la encuentra en las comunidades autóctonas, en la danza popular que, en efecto, mantienen al vestuario como un ritual del cual se hace un complemento con sus danzas. De esta misma forma hay que ver al vestuario en la danza contemporánea porque de ahí venimos, esa es nuestra herencia y la antropología de la danza tiene sus bases en aquello. Frédérique Roze menciona que el vestuario también expresa, trabaja en



simultáneo con el movimiento y por tal razón, las elecciones del vestuario para las obras significan un gran trabajo y preocupación para la coreógrafa.

Otro elemento importante, y que existe en gran parte de sus obras, es la escenografía. Este recurso utilizado habitualmente en las composiciones de Roze, hacen referencia a objetos específicamente; el objeto y su uso en el escenario queda claro para la coreógrafa que son elementos útiles en la escena, que son recursos extras y que en ningún momento debe ser este recurso más importante que el movimiento o la partitura de movimiento.

“La presencia de un elemento escénico desempeña una función extra-cotidiana; la permanencia de un objeto es trascendental para comunicar algo y ocupar el lugar que le corresponde en el espacio y tiempo preciso en el que se ejecuta la acción, que le da el valor y el sentido simbólico que le corresponde”. (Fuentes Medrano, 2012, pág. 101)

El objeto no está en el escenario como un adorno o para llenar el espacio físico, este es funcional antes que decoración y su uso actúa en función de la idea central y no al contrario. Otra de las funciones del objeto-escenografía es el de compañero como sucedió en *El ombligo*: en esta obra Roze co-coreografió con Carlos Gallegos, y la intérprete-bailarina fue Milena Rodríguez.

En *El ombligo*, el objeto era un globo con helio amarrado a la cintura de la bailarina y para Roze este recurso era más que un simple objeto. Este globo danzaba con la intérprete y se movía en función de las secuencias que la bailarina realizaba: en este caso el objeto se volvió un compañero que tenía una energía propia y generaba una presencia aparte.

Con el globo se crearon posibilidades infinitas y movimientos espontáneos cobraron vida en la escena; todo este juego de la bailarina con el objeto creó momentos escénicos y se generó una



atmósfera y dimensión únicas para la obra. En este sentido, es claro el uso y función del objeto como aquella escenografía útil y viable en la composición coreográfica.

El rol de Frédérique Roze como coreógrafa y creadora sucede de manera espontánea; la experiencia que ha tenido en el trabajo con niños y jóvenes ha hecho que sus procesos compositivos sucedan de manera más sencilla, ya que posee herramientas para dirigir y organizar grupos. Sin embargo, el trabajo con otro siempre supone experiencias nuevas y momentos diferentes. Para Roze, el trabajo con los grupos se hace más sencillo cuando hay una sintonía y armonía ya consolidada, esto es porque el grupo se conoce, tienen confianza y pueden moverse en ritmos similares con una escucha abierta.

A pesar de ello, el trabajo con personas que no han compartido o se han consolidado como un grupo, puede generar diversos momentos, ritmos que contrastan y que sin embargo dialogan, energías varias que producen otro tipo de presencias en el escenario o espacio físico. Roze también ha coreografiado solos -un trabajo totalmente distinto- ya que la energía grupal no existe y es la energía del intérprete con la del director, enfrentándose cara a cara y produciendo una relación más íntima.

Esta visión de la relación con los bailarines es muy importante para Roze, y no hablando de relaciones interpersonales, sino una específicamente laboral. Dicha relación desemboca en un punto importante para el proceso específico de la coreógrafa: el unísono e igualdad; aunque ella tenga plena conciencia de que en la danza contemporánea puede usar creaciones de sus bailarines, gestos, acciones, o movimientos libres que surgen en sus propuestas, aquella enseñanza de la gimnasia y de la danza se manifiesta fuertemente en sus composiciones.



El unísono, el fraseo y la igualdad son características que aparecen siempre en la composición de Roze; este recurso que sabemos de dónde nace en ella, específicamente, muchas veces es sinónimo de inquietud y trabajo, razones por las que la coreógrafa necesita que exista este diálogo y armonía en el grupo previo al proceso de creación y montaje.

Su experiencia como creadora y coreógrafa con personas de diferentes culturas y países, le ha dejado muy claro lo que se le facilita producir y aquello en lo que debe detenerse y ensayar repetidamente. Ella menciona: “En Ecuador los bailarines tienen una relación con el ritmo ya que se genera de manera natural y orgánica al igual que la relación con el piso, mientras que en Francia el trabajo en conjunto y la precisión surgen de manera más sencilla.” (Roze, 2019)

Estas apreciaciones de la coreógrafa surgen por su experiencia y trabajo como directora y creadora, pero son precisamente estos momentos los que le generan conocimiento no solo del trabajo con un grupo, sino que, por medio de ellos, aprende a ver la forma en la que cada uno se mueve, actúa, reacciona y resuelve. Cada una de estas constantes llaman la atención de la creadora, porque su motivación principal viene de ese lugar de reflexión y curiosidad, en conocer cómo se mueve el otro, cómo reacciona y acciona el cuerpo ante la dirección del exterior. Toda pregunta, incógnita, sensación y deseo se resuelven en el cuerpo, en la escena, en el movimiento, en el hacer y estar.



## CAPÍTULO II

### Análisis de los elementos utilizados en *Impulso vital*

#### 2.1. Proceso de creación, herramientas de improvisación y composición

Para analizar el proceso de creación de la obra, se utilizará como guía de análisis el libro de Álvaro Fuentes Medrano, *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*, pues brinda un plan de estudio apropiado para la creación escénica, al contener desplegado cada elemento que es importante para la composición coreográfica, sus relaciones, sus puntos de partida, sus enlaces y sus diálogos, en cada etapa de la creación.

Es importante enfatizar la motivación de esta obra, Frédérique Roze menciona que su principal estimulación es la imaginación y plasmar aquello que se crea en imágenes en su cabeza y que tal incitación surge desde su necesidad y gusto por crear:

¡La motivación es crear! Como siempre en mis obras, imaginar es lo que me incentiva y me hace empezar un nuevo espectáculo. Y poner en el escenario las imágenes de movimientos que danzan en mi cabeza todo el día, hacerlas realidad. Pero si usted habla de inspiración, lo que me inspiró fue la contemplación de la primavera en mi pequeño pueblo de Francia y la lectura del libro de filosofía de Henri Bergson: “La evolución creadora”. También, quería crear una obra que mezcle teatro gestual y danza y colaborar con el director de teatro Carlos Gallegos. Me interesaba el desafío y tenía curiosidad de ver a dónde nos llevaba esa fusión. (Roze F., 2019)



Roze deja en claro que el crear la mueve; en esta primera etapa en donde la obra empieza a materializarse en la imaginación, aún es importante definir el punto de partida por el que el creador va a deslizarse para, posteriormente, encontrar y definir momentos, movimientos, estilos, conexiones que encaminan el trabajo del compositor.

En el proceso de creación, el coreógrafo se enfrenta a una verdad propia, subjetiva e intrínseca que debe ser encontrada en el proceso creativo. Esta verdad que surge como incógnita para el creador, no pretende fijar, sistematizar o materializar una teoría o refutar otra, sino que es el lugar en donde el creador investiga todo aquello que se le presenta como una pregunta, razón por la cual el artista no pretende centrarse en una teoría sino que busca, en el cuerpo y sus capacidades, formas distintas de crear su propia verdad, de responder a sus preguntas y definir formas, diálogos y movimientos que logren expresar aquella interrogante que posee como artista, creador y coreógrafo.

Dentro de la improvisación dancística para este proceso creativo, se diferencian dos momentos específicos. El primero se dio desde palabras o frases conceptuales que por iniciativa de la creadora generaron frases de movimiento organizadas y definidas tras haber explorado, probado y examinado los movimientos en el cuerpo. Esta improvisación mantuvo una línea entre los bailarines y fue interesante el resultado porque, aunque todos tuvieron palabras semejantes como punto de inicio a la creación, cada uno interpretó las mismas y las materializó en el cuerpo de diversas formas, y así se obtuvo un resultado distinto, que empezó a dar un lenguaje a la obra.

El otro tipo de improvisación utilizado consistió en crear a partir de la música, ritmo, tiempo definido o cualquier motivación que el bailarín tuviera para hacer su partitura de movimiento. Esta forma de crear dejó ver al cuerpo del intérprete concentrado solo en su cuerpo y los recursos



técnicos que utilizó en su favor; resultando movimientos *originales, puros*, que muestran las herramientas y recursos creativos de quien está bailando y en ese lugar el coreógrafo observó las limitaciones y aptitudes que cada intérprete tuvo.

De la misma manera, el trabajo con objetos jugó un papel importante ya que la coreógrafa tenía muy claro el trabajo y la utilidad de los mismos en la pieza. Dichos objetos habían sido analizados previamente, por lo que Roze sabía específicamente lo que necesitaba y quería de ellos. El trabajo con la banca fue resultado de una exploración de los dúos de bailarines que la usaron, porque no todos estuvieron en la escena del alumbramiento; por dicha razón el trabajo fue en base a la improvisación y cada pareja tuvo la explicación de la coreógrafa, de lo que la banca significaba y lo que se debía expresar en ella.

Para la directora, los dúos que representaban el enamoramiento fueron los que más funcionaron en la obra: los movimientos precisos y la relación con el objeto que habían logrado era lo que ella y la obra requerían. Sin embargo, le pareció que las transiciones de un dúo a otro, y lo que sucedía alrededor, fue lo que no encajó de manera efectiva, coherente. Esta observación, que la creadora sugiere, es uno de los diversos momentos que se deberían modificar para producir lo que la obra necesita y es desde este lugar desde donde se debería trabajar para que la evolución y desarrollo efectivo del producto escénico, según la opinión de Roze.

En cuanto a la compañía como grupo, la coreógrafa logró llegar directo a la creación por ese sentido de grupo ya consolidado. Esta sensación permitió que se hable un mismo lenguaje, que el trabajo de parejas se consolide y que fluya el diálogo corporal en las improvisaciones y los fraseos.



Todo el proceso de creación se cimentó de manera positiva, y esto fue gracias a la relación de la coreógrafa con los intérpretes; se manejó un concepto y una línea que colocó a todos en una misma sintonía y con esta armonía la creadora logró llegar al punto que necesitaba. El trabajo se pudo completar con algunas correcciones en cuanto a la presencia escénica, estas correcciones fueron dadas por Carlos Gallegos –como asesor actoral del trabajo escénico-. Con ayuda del actor, se trabajó en la actitud y la presencia que algunas veces decaen en el bailarín; para Roze este punto es importante y, al tener la ayuda de Gallegos, logró fusionar elementos del teatro que son necesarios en la danza y que complementaron el trabajo de los intérpretes.

Para construir y encontrar caminos que empujen al creador a dialogar con todo aquello que enriquezca su trabajo escénico, se debe tener en cuenta que su lugar principal de trabajo es el cuerpo. La corporalidad del intérprete y del creador dialogan y buscan estar en una sintonía similar; y, sin embargo, nunca es la misma.

Esta cualidad genera diversos lenguajes que pretenden expresar lo mismo, pero de maneras distintas; y es muy válido ya que en el resultado va a percibirse también esa diversidad con un propósito común, con un objetivo compartido; así el espectador tiene una gama de acciones y expresiones; y es precisamente por esto que el discurso escénico puede llegar a más de un tipo de público.

Todo coreógrafo debe estar muy consciente de que trabaja con corporalidades diversas. Aunque todos posean las mismas enseñanzas, técnicamente hablando, nunca van a ser iguales los cuerpos ya que cuando el bailarín se mueve y baila, lo hace con toda su historia, con todos sus aprendizajes, con sus momentos de fortaleza, debilidad, sufrimientos, alegrías, triunfos, experiencias, viajes.



En el cuerpo se almacena todo lo que ha pasado por nuestra vida y con toda esa historia se baila. No podemos negar aquello que nos forma y constituye como personas; y el coreógrafo debe ser muy intuitivo y recursivo para aprovechar las distintas experiencias y cualidades de movimiento de todos estos cuerpos, de todas esas historias y asentarlas en un deseo, en un lenguaje que exprese aquello que se cuestiona.

De esta manera es como empieza el diálogo entre intérprete y coreógrafo, las ideas, imágenes y herramientas varias son transmitidas hacia el bailarín y es en ese momento donde se empieza a construir la identidad de una obra. Esta se conjuga con la identidad de cada bailarín para posteriormente, generar una identidad y lenguaje específicos de y para la obra. Por esta razón es que una coreografía siempre va a poder servirse de varios lenguajes y voces, aunque exista una cabeza que dirige y guía a los demás, la voz es de todos aquellos que conforman la obra.

Una vez que se empieza el proceso creativo, se despliegan varios elementos que se pueden incluir al momento de crear, para este análisis utilizaremos la guía de Álvaro Fuentes Medrano, quien ha separado cada elemento para estudiar y analizar de manera más profunda cada uno de ellos. Fuentes Medrano los ha dividido en: *Elementos fundamentales internos* y *Elementos fundamentales externos*; los internos son aquellos que forman y están ligados al proceso creativo en sí: la forma, el tiempo, el ritmo, las dinámicas del movimiento y el espacio escénico. Los externos son todos aquellos que complementan el hecho escénico como la escenografía, el sonido, el vestuario, el maquillaje y la iluminación.

A continuación, analizaremos cada uno de los elementos para entender de mejor manera el trabajo desplegado por la coreógrafa y verificar aquellas herramientas que funcionaron en la obra analizada, *Impulso vital*.



### 2.1.1. Elementos Fundamentales Internos: La forma

Álvaro Fuentes Medrano explica que la forma se concibe como “el diseño que se crea a través del lenguaje del cuerpo del bailarín-actor. Se elabora en pautas y frases de movimiento que se realizan en el tiempo y el espacio.” (2012, pág. 86). Esta forma de la que el autor habla, refiere a todo material que se crea y se conjuga en frases corporales.

Cuando el coreógrafo o *dramaturgista*, como Fuentes Medrano lo define, propone a sus intérpretes todo aquello que desea de y para la obra, los intérpretes toman aquella información, la sintetizan y materializan mediante el cuerpo. Esta materialización de la información trabajada se expresa en movimientos que están cargados de intención y también de aprendizajes preconcebidos; esta unión que surge del intérprete es lo que da, en primera instancia, un primer bosquejo de forma para la obra.

Como mencionaba la coreógrafa, Frédérique Roze, su motivación es crear y desde esta primera cercanía se empiezan a definir estructuras importantes en la creación. Fuentes Medrano recalca que el punto de partida es muy importante para que se desarrolle y evolucione el proceso creativo: el *dramaturgista* debe tener muy clara su idea central, no para que se convierta en un “tema inamovible”, sino para que sea su guía y no se disperse esta idea central.

A pesar de ello, el cuerpo tiene una tendencia natural a crear y moverse desde sus otros aprendizajes, sociales, culturales, técnicos e incluso emocionales y acude a ellos cuando no existe una idea específica para estimular su necesidad de movimiento. Esta necesidad proviene de la corporalidad del bailarín por expresar siempre a través del movimiento. Así sucede con los



escritores que lo hacen por medio de la letra o de los músicos quienes expresan a través del sonido; estas formas de expresar se vuelven parte del individuo y en el caso del bailarín todo aquello que lo forma, todo lo que aprende y lo define, resurge al momento de bailar.

El artista escénico, el bailarín específicamente, se mueve y baila y lo hace desde sus percepciones sensoriales, su experiencia y formación, mas no únicamente desde una aptitud que el cuerpo posee. Si fuese así, lo “artístico” se vería reducido a un ejercicio, algo más físico que no necesariamente convoca expresión y sentimiento.

El cuerpo del bailarín, contrariamente al cuerpo del comediante, siempre más o menos constreñido a lo inteligible, no se encuentra limitado a la comunicación, está liberado de los condicionamientos de la identidad, aun de aquellos del género. No se encuentra sujeto a un estatus social, a una filiación, se construye a sí mismo en lo efímero del gesto mediante la interpretación de los signos. Es por eso que la danza afecta, fascina, maravilla o inquieta. (Le Breton, 2010, pág. 107).

David Le Breton (2010) hace referencia al cuerpo del bailarín, este cuerpo que cambia, se transforma y traspasa el camino de la imitación y mimetización para llegar al estado del cuerpo que siente y expresa, este cuerpo que se mueve con un fin y por un impulso externo, y también interno. Este cuerpo que se deja habitar por lo más simple, por lo que nace cuando el movimiento no abastece esa gana de moverse y que deja de ser un movimiento y se convierte en danza; es ese lugar en donde conjuntamente movimiento, cuerpo y emociones se encuentran, se fusionan y generan este arte. “Hay una corporeidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo”. (Le Breton, 2010, pág. 17).



En *Impulso vital*, la forma empezó a construirse mediante dos estrategias de generación de materiales: las improvisaciones y el aprendizaje de frases marcadas. En la improvisación existieron dos momentos: una improvisación libre en donde la música era la única pauta a seguir; y otra en donde los bailarines se movían partiendo de la palabra que la coreógrafa proponía.

Como intérprete-creador, se valora el lugar que se le da al bailarín, ese espacio en donde puede crear, moverse y experimentar nuevas sensaciones o recordar aquello que se impregnó en su corporalidad. Durante la composición de la obra, la improvisación fue la herramienta preponderante para levantar la mayoría de los materiales para la composición de la obra.

La improvisación es entonces una herramienta que facilita y enriquece el proceso de creación y hay varias utilidades que se le puede dar a la misma; Ernesto Ortiz (2019) nos hace una referencia de la composición en base a la improvisación, como una manera de articular orgánicamente la idea / imagen / estrategia de creación propuesta, y la manera en que esta se manifiesta en el movimiento y el cuerpo del intérprete/creador: “Coreografiar consiste en visualizar y reconocer esas diferencias en la asunción de la forma-movimiento propuesta y la forma-movimiento que aparece en cada cuerpo, tras su propia negociación”. (pág.61)

Crear y componer a través de una experiencia e indagación personal, que se da en cada cuerpo de manera distinta, genera particularidades que afectan al ritmo y la energía del movimiento; aunque los bailarines ejecuten una secuencia similar va a haber variaciones en calidades y energía que van a percibirse en cómo ese cuerpo genera formas propias y particulares de construir ese movimiento.

Lo mismo sucede y de manera más pronunciada en la improvisación, ya que el cuerpo tiene libertad al crear, puede seguir una directriz, pero no necesariamente encasillar el movimiento a



una forma; y esa libertad es la que el coreógrafo utiliza para re-organizar y componer, prueba con varias posibilidades y en conjunto con el espacio y transiciones se va completando el proceso de creación:

Si componer coreográficamente es organizar la forma-movimiento de varios cuerpos en un espacio particular, a partir de las relaciones que se producen entre esos cuerpos, crear una máquina estética implica entrar en diálogo y relación con los demás elementos que circundan esos trayectos de forma-movimiento y que los contienen. Iluminación, elementos escenográficos, elementos de vestuario, sonorización (música, paisajes sonoros, textos, etc.), características arquitectónicas y disposiciones espaciales deben entrar en relación con esa organización de elementos que es la composición coreográfica. (Ortiz, 2019, pág. 63).

Si bien es cierto que Frédérique Roze tenía claras las escenas que debían estar en la obra, fue a partir del material de improvisación, que se generaron enlaces y roles que no se habían preestablecido. Cuando se empezó a trabajar, se definieron tres momentos muy claros que, para cada bailarín, funcionaron para diferenciar y entender, de cierta manera, el método que la coreógrafa utilizaba para componer. Empezó con una frase marcada y estrictamente segmentada, rítmica y temporalmente muy específica; la música era una parte importante para este fraseo que era la *Danza macabra* de Camille Saint-Saëns.

En este punto de fijar un fraseo marcado y totalmente estricto a la forma del movimiento impuesto desde otro, se sentía esa distancia entre movimiento y cuerpo; y hay que anotar que este método de composición funciona para algunos intérpretes más que para otros. A pesar de ello, con la práctica y ensayos fue posible el acoplamiento de cuerpos y movimiento, ritmo y fluidez; y



se encontró una relación del cuerpo con los mismos, inicialmente, y de los bailarines entre sí posteriormente.

Este primer momento de definir estrictamente al movimiento y construirlo secuencialmente con cada parte del cuerpo, generó que todos los intérpretes empiecen a dialogar corporalmente en una misma sintonía y eso fue un punto importante para que todos asuman el objetivo común, hacia donde se encaminaba el proceso creativo.

La segunda parte composicional –como ya se ha dicho- fue mucho más libre: crear a partir de palabras que eran referencias a las escenas que se requerían en la obra. Esta estrategia composicional invitaba al bailarín a explorar de acuerdo con lo que la palabra le sugería –en relación a su experiencia personal con esa palabra-, lo que permitió que, posteriormente, tales ideas se vuelvan secuencias y frases.

Este procedimiento para la composición aporta ampliamente en la creación de materialidades coreográfico-dancísticas, ya que se construye desde una gama de cuerpos moviéndose, cada uno con su esencia, con su historia y sin embargo comunicando lo mismo. Es como hablar en varios idiomas una misma idea. Mientras cada intérprete explora en sus capacidades corporales y desde su entendimiento de la palabra, el coreógrafo mira este trabajo y define roles que surgen por actitudes o formas de movimiento, es decir va definiendo y delineando las líneas composicionales, la estructura misma de la obra, en diálogo con las relaciones energéticas, espaciales, formales que van apareciendo en la sala de ensayos.

La creación de materiales corporales es el primer paso, el más enriquecedor, en el que el bailarín disfruta de esa exploración, se mueve guiado por una motivación exterior pero no condiciona su cuerpo a un movimiento pre-escrito, ni la producción de movimiento a una forma



específica: en este momento el intérprete es libre y su única tarea es producir, crear, materializar en formas y cualidades de movimiento lo que la consigna de improvisación le ofrece.

En este sentido, es importante entender que el coreógrafo debe ofrecer a sus intérpretes motivaciones como imágenes, acciones, expresiones, palabras, situaciones e incluso recuerdos o vivencias; ser lo más explícito posible en este tipo de herramienta, ayuda al coreógrafo a obtener un trabajo igual de explícito de sus intérpretes; y no es una especificidad para caer en lo obvio, sino de entendimiento claro de lo que el creador propone como estrategia composicional. Es fundamental entender que la especificidad de la tarea de creación/composición produce una materialidad orientada hacia un objetivo también específico; por lo tanto, efectivo y articulador del trabajo de todos los intérpretes-creadores.

La tercera pauta de creación fue la improvisación libre, condicionada por el ritmo musical. Roze pidió a sus bailarines que se muevan de acuerdo a lo que la música les generara, y se volvió mucho más libre la exploración, no existían palabras ni imágenes, era el cuerpo en su necesidad de moverse por el ritmo musical.

Una vez terminada esta fase, se estructuraron secuencias y se fijaron ritmos y recorridos en el espacio, se colocaron roles y se dividió a los bailarines. Esta segmentación fue realizada por la coreógrafa y el trabajo se desarrolló en tríos y dúos. Las formas que se fueron dando conforme avanzaba la composición estaban sujetas a materiales que surgían en el momento, ya que la directora dejó en claro que el trabajo de organizar materiales obtenidos de la improvisación le había dado un sinnúmero de nuevas estructuras y le sirvieron para definir roles o personajes y enlazar las escenas.



### 2.1.2. Elementos Fundamentales Internos: El tiempo

Cuando hablamos de tiempo en el diario vivir, nos referimos a una cantidad de algo que no vemos, pero que sí percibimos. Esta forma de entender al tiempo nos permite diferenciar la cantidad del mismo y lo calificamos como cuantioso o escaso. En el arte escénico y en la danza, el tiempo al que se refiere Álvaro Fuentes Medrano, nos da no solamente la cantidad de duración de la obra, sino que enlaza el ritmo y la forma del movimiento y cómo estos se ejecutan en el espacio.

Es decir que el tiempo en el proceso creativo define el ritmo que necesita la obra; el diálogo de forma, tiempo y ritmo debe ser constante ya que van de la mano y cada elemento necesita del otro para complementarse y desarrollarse y así producir una coherencia temporal-rítmica de la obra: el bioritmo de la pieza.

Entender la importancia del tratamiento del tiempo y el ritmo de los materiales de una obra constituye una herramienta fundamental en la creación escénica. El tiempo debe ser producido de manera equilibrada en el hecho escénico, para que se generen matices que realcen momentos importantes en una obra. Si dejamos de preocuparnos de este elemento, cada estructura corporal y de movimiento pueden pasar por desapercibidas por el uso incorrecto del tiempo.

El *dramaturgista* (coreógrafo/director), quien es el ojo externo, debe estar muy atento a lo que las estructuras de movimiento le piden, en algunos casos se puede generar rapidez y el flujo de movimiento y energía se sostienen en una velocidad alta o rápida; mientras que existirán otros momentos en donde se necesite de una pausa o que el fraseo ralentice o baje su velocidad. El tiempo trabaja con la velocidad y la pausa, con el ritmo y la pausa y con el flujo del movimiento que debe marcarse en cada estructura corporal. (Fuentes Medrano, 2012)



En *Impulso vital*, el tiempo de cada escena estaba muy marcado y diferenciado. En el inicio era sostenido y con un flujo normal sin prisas ni presiones: todos los cuerpos se enlazaban en un contacto permanente y la velocidad apaciguada era necesaria para captar el inicio de la vida. Posteriormente se incrementaba la velocidad y los cuerpos vibraban hasta ser expulsados de este contacto.

En la segunda parte, en donde cada intérprete mantenía un rol de animal, el tiempo de la escena, en general, mantenía una velocidad constante que no subía ni se detenía; había varios cuerpos que se movían en ritmos diferentes, pero con un tiempo constante. Esta dinámica, sin embargo, no se producía en la escena del nacimiento (primera escena), en la que se detenía y se volvía aletargada la acción: esto era necesario porque se quería evidenciar aquel acto del nacimiento.

En el resto de la obra, en donde la danza y el fraseo marcado prevalecían, el tiempo era a ratos veloz y en otros disminuía su velocidad. El tiempo de *Impulso vital* estaba muy bien marcado de acuerdo a lo que la coreógrafa quería: una velocidad continua que no daba respiro al espectador y que producía un vértigo en él.

Es importante recalcar que en la danza se piensa siempre en movimiento, y eso genera una inconsciente tentación de que en la escena no existan pausas, porque son percibidas como rupturas. Esta cualidad es muy común, pero el coreógrafo debe entender cómo las pausas, los cambios de ritmo y el silencio mismo pueden permitir la construcción de una vida escénica como la de un ser vivo: con impulsos, aceleraciones, ralentizaciones, apagamientos y silencios totales. No siempre flujo de movimiento significa enlace, ni pausa es ruptura. Estas variantes son



necesarias para generar estos matices, de los que se alimenta la obra le permiten potenciar su sentido y expresión.

André Lepecki (2006), en su libro *Agotar la danza*, explica de dónde nos viene esta referencia del movimiento en la danza. Si nos vamos a los años treinta podemos darnos cuenta de la precariedad y la resignificación de lo que se podía denominar como danza, de las cualidades que debe poseer y el cuerpo que se necesitaba para entrar en los cánones establecidos.

El ballet había sido, hasta ese momento, la técnica que producía cuerpos cuyo flujo de movimiento era continuo, las cualidades y aptitudes corporales sobrepasaban la organicidad y había una historia que contar, con todas estas cualidades previas llega la modernidad para refutar aquello que la danza clásica había establecido hasta ese momento. Para muchos la danza moderna significó el verdadero comienzo de la danza ya que se pudo diferenciar la pose del movimiento, la narrativa de la expresión y de la esencia; en la danza moderna se lograba sintetizar al movimiento interno que se reflejaba en el exterior y que no tenía que evidenciar precisamente el movimiento del cuerpo, se trataba de un movimiento que expresaba con todo el cuerpo, era el protagonismo de la presencia que se había confundido con un cuerpo moviéndose sin parar. (Lepecki, 2006)

Con esta herencia con respecto al tiempo, se realizan sistemas en donde el cuerpo debe verse en movimiento creando una dualidad de este con el tiempo de una secuencia. Con la práctica y varios años posteriores se ha identificado el uso de este elemento desde otro punto de vista, por ejemplo en la obra *La señorita Wang soy yo* (Ortiz, 2014), el tiempo fue algo que se alimentaba conforme este pasaba, es decir que la duración de la obra no significó nunca un cansancio visual o incluso una monotonía del movimiento y cuando este efecto se genera en la obra es cuando



funciona, ya que el espectador no siente un tiempo, sino que hay un deleite de aquello que está frente a él y mientras tanto cuestiona, reflexiona, se identifica o incluso rechaza aquel sistema: el tiempo desaparece, y ahí se puede decir que funcionan todos los demás mecanismos como forma, estilo, movimiento, música, iluminación, etc.

Si analizamos este tiempo que funcionaba específicamente para esta obra, podemos analizar el uso del tiempo en *Impulso vital*. Este elemento que enlazaba a las demás herramientas que construyen las secuencias de movimiento, se creó de manera natural, apareció para marcar un ritmo y establecer una duración en donde se desarrollaba la obra.

En la creación escénica, se debe entender que el tiempo funciona como una línea por la que pasan todos los elementos de la creación; aquí se definen sensaciones y contrastes que ayudan a que este elemento produzca una cualidad más que percibir, que vivenciar por parte del espectador. Si no se produce esta organización temporal de elementos equilibradamente, la obra perderá en calidad dramática y eficacia comunicacional con el público.

### **2.1.3. Elementos Fundamentales Internos: El ritmo**

El ritmo - al igual que el tiempo - se debe trabajar en constante relación con todos los elementos del montaje coreográfico. Cuando todo está finalizado en la obra, al menos en la parte corporal, se puede tener una visión panorámica de cómo el ritmo permite enriquecer el desarrollo de la misma, y así generar variantes que mantengan la atención del público sobre lo que está viendo. Un ritmo bien manejado puede cambiar y generar momentos, pausas, suspensión, fluidez,



oposiciones y contrapesos tempo-rítmicos que nivelan los diferentes elementos que sostienen una obra; influyendo así de manera importante en el proceso creativo.

El ojo externo a la obra es el *dramaturgista*, y es quien debe generar cambios dentro de la misma para que se enriquezca el hecho escénico; es importante recalcar que el ritmo también se compone desde los bailarines, que son quienes aportan su tiempo personal al conjunto que se crea. El ritmo de la puesta en escena es uno y el ritmo de los intérpretes puede ser distinto; sin embargo, ambos deben interactuar en favor del desarrollo de la obra: entrar en relación simbiótica para producir la percepción total del bioritmo de la pieza.

El intérprete necesita entender y apropiarse del ritmo de la obra para así generar su ritmo personal dentro del tiempo de la obra y en estrecha relación con este. El cuerpo del bailarín se enfoca en las premisas que han sido preestablecidas, se mueve, explora, investiga, analiza y sintetiza los movimientos que expresan aquello que se le solicita y el ritmo personal se incluye en cada movimiento y fraseo coreográfico.

Dentro de la creación del ritmo, también están las transiciones, que son indispensables para enlazar un movimiento coreográfico con otro o una escena con otra: la concatenación de los distintos materiales que componen la unidad de creación. El hilo conductor de la obra depende de cómo las transiciones hayan sido determinadas. A veces, la transición se vuelve imperceptible para el *dramaturgista* y olvida que ese punto importante puede fijar rupturas significativas en la obra; el creador debe estar atento al fijar las transiciones ya que no son partes separadas del flujo normal de la creación, son elementos importantes que conectan las diferentes escenas o cuadros.

Al analizar *Impulso vital*, podemos entender que el trabajo del ritmo en general fue apropiado y acertado; no existieron pausas totales, sino que la coreógrafa trabajó con un flujo constante de



movimiento cuyo ritmo se alteraba en varias escenas, incluso en varias acciones y en el mismo cuerpo de los intérpretes quienes entraban y salían de la escena.

A pesar de ello, hubo una pausa que era el cambio de escena y se pudo sentir una ruptura más no una pausa, recordemos que las rupturas cortan totalmente el hilo de la obra y las pausas deben realizarse para realzar acciones, para identificar momentos que el espectador lea y le sirva de ayuda en su comprensión y/o lectura subjetiva de la obra.

Esta ruptura, no intencional narrativamente hablando, pudo haberse evitado porque la idea central de la obra es la evolución y la vida en diferentes manifestaciones (animal-vegetal-humana); por ello el ritmo buscaba reflejar aquella misma evolución que empieza y no se detiene nunca y que, aunque existan pausas, el movimiento y la energía siguen fluyendo en el cuerpo. Y, por lo tanto, en la escena y en la obra.

Las transiciones dentro de la obra fueron creadas y adaptadas de tal forma que no están separadas de las frases de movimiento. En la primera parte, estas transiciones están muy bien manejadas. A partir de la ruptura brusca para el segundo fragmento -que es la parte de los nacimientos- las transiciones se vuelven un tanto cotidianas: son caminatas y deslizamientos más orgánicos que dialogan con las acciones que se desarrollan.

El nacimiento que se creó con movimientos orgánicos y reales, los dúos que representan las relaciones, la manera en que salen de bolsas los bailarines y las contracciones que se evidencian, son momentos que buscaron relacionar al espectador a situaciones conectadas con su vida y los trasladaron al momento en que vivieron aquella experiencia. Cada una de las transiciones dialogaron con el tiempo y el espacio, las calidades de movimiento variaron y sostuvieron la energía de la coreografía y dieron matices que ilustran momentos importantes de la obra.



Con el ejemplo materializado en *Impulso vital* se puede identificar cómo la transición puede dialogar y armonizar o, por el contrario, romper y distraer; el ritmo de la obra puede variar por el hecho de estar desarrollándose, construyéndose como un organismo que vive; y es normal que existan momentos menos intensos, puntos que disminuyen energía y lugares en donde se crean distracciones. Pero el creador no debe evitar estos cambios, sino sintonizar las relaciones entre bailarín, espacio, música, iluminación y todos los elementos anexos.

Esta disminución de energía y ritmo sirven al *dramaturgista* para enlazar todos los elementos que se requieren en la creación. Muchas de las veces acudimos al movimiento como único lugar para sostener la obra, sin embargo, existen más elementos que, aunque no actúen como primordiales, dialogan de forma perfecta y pueden concebir lugares que seduzcan el ojo espectador que se distrae o se confunde.

#### **2.1.4. Elementos Fundamentales Internos: Las dinámicas de movimiento**

En el proceso de creación existen varios elementos que surgen y que se complementan con la estructura general de movimiento; cada material, herramienta y elemento que se adhiere a la estructura acciona para enriquecer el sentido, la forma y el ritmo de la misma; y de la misma manera trabajan las dinámicas de movimiento. El momento de incorporarlas varía según la estética y el estilo de cada coreógrafo al crear.

Durante el proceso creativo de *Impulso vital*, la directora fue incorporando aquellas dinámicas mientras se fijaba la estructura coreográfica, mismas que detonaron como detalles en el cuerpo de



los intérpretes y también en el espacio físico; las dinámicas dialogan íntimamente con el ritmo y el tiempo y son necesarias para ajustar al bailarín, su energía, su desplazamiento y su presencia en el escenario.

La coreógrafa utilizó ciertas dinámicas, que se repetían en varias escenas, porque se representaba el movimiento cíclico de la vida y aunque los cuerpos y movimientos eran distintos, la dinámica se mantenía para desplegar este constante ciclo vital.

Las dinámicas transforman al movimiento, es decir que revuelven el ritmo y el tiempo de la estructura inicial y la transforman en una nueva que indudablemente saca al cuerpo del bailarín de su neutralidad: dilata, agiliza, contrae, sacude, adornece, reduce. Así pues, el *dramaturgista* debe percibir las oportunidades precisas –los momentos adecuados- para incrementar dinámicas que dialoguen favorablemente con la obra y con lo que desea como resultado.

En el presente caso de estudio, las dinámicas accionaron siempre hacia lo cotidiano y natural, es decir que expresaban y remarcaban -con movimiento, escenografía, gestos, acciones- aquello que ya se entendía a primera vista. El proceso de su fusión en la estructura coreográfica se dio mediante estímulos y pedidos de Roze, pero se desarrollaron por completo cuando el bailarín dio un sentido propio a la obra.

El momento en el que el intérprete entiende lo que quiere reflejar y lo que desde un exterior se requiere, es que estas dinámicas se complementan, y por esta razón cada uno de los bailarines colocó una dinámica a su trabajo. Las improvisaciones, las frases, las estructuras corporales fueron complementadas con la dinámica interna que reflejaba el sentir propio, el estilo y el conocimiento de cada bailarín.



Al tener esta libertad para determinar dinámicas que reflejan la parte interna es posible caer en una reiteración del discurso escénico, sin la intención de destacar aquello que ya se nota en los demás puntos de la creación. Dado el caso, el director debe redireccionar las acciones coreográficas hacia otros puntos, contrastando el protagonismo de uno u otro elemento escénico (movimiento, acciones, silencios, pausas, etc.) para generar diversas dinámicas, y construir una estructura rítmica adecuada.

A veces los contrastes son herramientas importantes para no caer en lo evidente dentro de una obra, ya que el espectador no necesita ver lo que cotidianamente le rodea y resulta más atractivo mirar eso que le sucede en un formato que no es el obvio; ahí aparece la posibilidad de construir discursos escénico-coreográficos que apelen a la atención sensible de un espectador al que se le ofrece la oportunidad de hacer una lectura personal de la obra, para lograr entonces una experiencia total de la escena.

### **2.1.5. Elementos Fundamentales Internos: El espacio escénico**

Patrice Pavis, en su *Diccionario de artes escénicas*, define al espacio escénico como: “espacio que concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios, también los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables” (1998, pág. 175). Con esta definición queda claro que el espacio escénico es todo aquel lugar en donde se contiene la obra, el espacio físico que permite que se materialice la estructura del movimiento y que determina, en cuanto a dimensión, el lugar en donde se puede desarrollar la obra.



En la danza y el teatro, de acuerdo a Pavis, “el espacio escénico se organiza en relación estrecha al espacio teatral (el del lugar o edificio). Ha conocido todas las formas y todas las relaciones con el lugar del espectador” (1998, pág.171). Es decir, el espacio que se delimita con escenografía, iluminación y demás elementos requeridos para la construcción de un ambiente, atmósfera o lugar específicos.

Esta identificación del espacio permite al director contener su estructura coreográfica y que entre en diálogo con la información objetual-visual que el mismo posee, de tal manera que la estructura coreográfica (movimientos, escenas, transiciones, etc.) entre en relación con todo lo anexo al movimiento, con esa otra estructura física que la contiene. Esta relación debe buscar la construcción del discurso escénico, a partir de las elecciones estéticas que producen la creación de ese espacio, particular a cada obra.

Las posibilidades espaciales no se limitan, evidentemente, únicamente a la sala de teatro, sino que pueden abrirse incluso a todo tipo de lugares en los que sea posible la inscripción de los materiales escénico-coreográficos (espacio público, privado, museos, etc.). Así pues, la creación de la impronta espacial en la composición coreográfica es un aspecto fundamental al momento de la creación; la información que ofrece cada tipo o forma de espacio repercutirá no solo visual sino sensiblemente en la conformación del discurso coreográfico; y en la articulación de sus elementos.

Regularmente, el espacio es el último paso para dar por completa la obra, hay veces en que los bailarines pueden ensayar e incluso, crear en el espacio en donde se va a materializar la obra; pero cuando esto no sucede, tanto coreógrafo como intérpretes deben adaptar sus estructuras



corporales y de movimiento al nuevo espacio. Y empezar a construir sentido en dicho espacio nuevo.

En el caso de *Impulso vital*, el lugar escogido fue el teatro *Carlos Cueva Tamariz* que ofrece un escenario frontal amplio y permite adaptar la estructura coreográfica creada con relativa facilidad. En ese sentido, la adaptación de esta estructura no representó mayor problema, pues la decisión de presentarla ahí estaba previamente tomada y originalmente fue construida con el único frente del teatro a la italiana para su observación y lectura; el espacio, entonces, fue un elemento que ayudó a desarrollar eficazmente *Impulso vital*.

Es muy importante tener esta claridad con respecto al espacio en donde se va a ejecutar la obra, porque eso permite a los bailarines y al coreógrafo establecer movimientos, acciones y frases que se facilite desarrollar en un espacio como un teatro. Cuando se empieza a crear, estas especificaciones son un punto clave, ya que el espacio es un elemento que afecta directamente al desarrollo de la obra y a la percepción del espectador con respecto a esta. No es igual el proceso de creación de una obra para caja negra que para un espacio abierto, un espacio no convencional o un espacio reducido y /o con distintos frentes y posibilidades de ser visto.

Cuando el coreógrafo planea que los materiales coreográficos sean desarrollados en un espacio no convencional (con las características teatrales), no debe fijar la estructura coreográfica con un único frente, sino combinar varios frentes y posibilidades de perspectiva visual. Además, el uso del suelo que no está construido para la danza, debe garantizar un tratamiento específico de los materiales coreográficos para evitar lesiones y/o daño en el cuerpo de los bailarines.

Por otra parte, la atención también debe expandirse para dialogar con aquello externo, con aquello que pertenece a las características del espacio: se tiene en cuenta el ruido propio de un



lugar abierto, el movimiento de la vida cotidiana, los elementos de la estructura que me brinden apoyos. Es decir, los materiales escénico-coreográficos deben incorporarse al espacio y crear una armonía de elementos.

Este proceso de reconocimiento y uso espacial es muy diferente cuando se crea pensando en la caja negra, en donde el frente único definido condiciona y organiza toda la articulación espacio-temporal de los materiales. La atención del bailarín, en este caso, está más enfocada en el movimiento y en la relación con la iluminación y escenografía, no se tiene en cuenta al ruido que se puede generar porque eso simplemente no debe existir en la caja negra, es una norma heredada en donde el ruido externo y las distracciones no se permiten ya que el espectador entra en un *templo* en donde cumple con unas normas de comportamiento socialmente aprendidas y establecidas. En palabras de Pavis:

A partir del momento en que el espectador atraviesa el umbral de la sala, abandona su papel de mirador para convertirse en alguien que participa en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego dramático o happening, entonces el espacio social y el espacio escénico se confunden (1998, pág. 171).

Cuando la obra es contenida en otra superficie de inscripción diferente a la caja teatral, las convenciones de lectura y comportamiento para el espectador cambian radicalmente. Este se ve influenciado por todos los elementos visuales y sonoros que conforman el espacio no teatral, y su lectura de la obra será indefectiblemente diferente incluso si se tratara de la misma obra desarrollada en un espacio no convencional y en caja negra, esta lectura va a tener distintos puntos de vista por aquello que el exterior genera en el espectador y en el bailarín.



Todas estas consideraciones sobre la diversidad de la información aportada por los tipos de espacios escénicos y no escénicos, nos permiten entender la importancia que este elemento tiene en el desarrollo de la obra ya que es su cuerpo, la piel que envuelve al hecho escénico y que le genera momentos, directrices, diálogos que son vitales en la conformación de todo el discurso coreográfico.

Para entender de mejor manera esta diferencia ejemplificaremos con dos casos en los que el espacio fue un elemento importante y decisivo para la creación y organización final de los materiales, no solo desde la perspectiva del creador sino del intérprete: *Alina.06* (E. Ortiz, 2015) y *La señorita Wang soy yo* (E. Ortiz, 2014). La selección de estos dos trabajos escénicos se debe a la experiencia personal como bailarín del autor de esta tesis, en ambas obras, y permiten ampliar el análisis sobre el uso del espacio en la creación coreográfica.

*Alina.06* tuvo un proceso que generó preguntas y demostró el papel del espacio en una creación. Esta obra empezó con ejercicios de improvisación de donde se obtenían materiales y frases, el tejido de todo este material produjo una secuencia coreográfica que dialogaba perfectamente en una sala de danza, en donde no había mayores dificultades para desarrollar dichas estructuras. No fue sino hasta el final que se decidió cambiar el lugar de presentación y apareció la dificultad de diálogo con el espacio no convencional escogido, lo que dio paso a una nueva estructura coreográfica.

La estructura arquitectónica escogida fue la capilla de la Escuela Central en Cuenca, un espacio muy amplio y alargado, con techos elevados y grandes ventanales. Esta estructura espacial originalmente construida como un espacio religioso, anulaba la composición



coreográfica creada, y el tejido que se había construido era imperceptible sobre una arquitectura tan imponente.

Eso obligó al director a empezar de nuevo el tejido coreográfico: se deconstruyó la coreografía y se generó una nueva dinámica que permitía al público y a los bailarines atravesar el espacio sin la diferencia espacial creada por la cuarta pared teatral, sobre una estructura espacio-temporal de materiales de improvisación creados para la obra.

Así, todos los elementos que fueron inventados y organizados mutaron para permitirnos una experiencia creativa que dialogó continua y sustancialmente con el lugar intervenido. “Habitamos la topografía y el espacio de la capilla con el solo objetivo de crear una secuencia de acciones y momentos que transitaran por todo el lugar.” (Ortiz, 2016, pág. 35)

Entonces, en *Alina.06* el espacio no convencional sugirió una nueva dinámica y estructura coreográfica de improvisación, combinadas en movimiento y espacio, fusionándose para que el espectador logre experimentar todo el recorrido coreográfico; además de la relación dialogal que se creó con la instalación escenográfica-musical construida para la obra. De tal manera, la relación espacio – temporal de los intérpretes se vio profundamente afectada y transformada, pues todos los materiales que previamente se habían organizado en una estructura definida pasaron a convertirse en materiales de improvisación coreográfico-espacial, en relación con el diálogo producido por la música en vivo y los elementos y objetos de la instalación plástico-escenográfica.

En *La Señorita Wang soy yo*, el público tenía otra manera de participar con su atención, desde una distancia, producida por una cuarta pared teatral difuminada pero existente: la complicidad del público se dio desde este distanciamiento que le permitió espectral los materiales escénicos: la



mirada que analiza y hace conexiones con la escenografía, el texto, el movimiento y la música en vivo y pregrabada.

En esta obra, la creación no necesitó adaptarse porque toda la estructura coreográfica fue construida en la misma sala en donde se la ejecutó. Lo que cambió fue el espacio: la sala de ensayos se transformó en el espacio teatral. Por otra parte, el cambio operado y el desarrollo de esta obra en una sala más pequeña e íntima que un teatro convencional, fue lo que generó la cercanía con el espectador que, sin ser incluido físicamente en el espacio escénico, se le sugería una cercanía circundante con los materiales coreográficos y permitiéndole preservar su anonimato como espectador.

En ambos casos analizados, el espacio ha influenciado directamente con la lectura que se pueda tener de las obras y es claro que este elemento es el que puede definir cómo funcione la estructura creada, y qué sentidos pueda producir en el espectador. Es por ello que el creador debe entender y escuchar lo que el espacio le dice, mirar los puntos fuertes del lugar y sacarles provecho para que exista una armonía de la estructura coreográfica con el mismo y los elementos externos:

En *La señorita Wang soy yo*, los cuerpos construyeron un recorrido espacial que sostiene esa atmósfera particular de la obra, y que se instaló lentamente en el orden que-en inicio aleatorio- conformó y articuló los fragmentos escénicos y dancísticos propuestos desde la dirección y generados por los intérpretes. (Ortiz, 2016, pág. 49)

En la construcción del discurso escénico es fundamental que la estructura coreográfica se informe de y dialogue con el espacio, para producir una inserción adecuada y efectiva de esta



dentro de la estructura espacial: la creación de la escena depende vitalmente de esta relación espacio-temporal con la composición coreográfica.



## 2.2. Elementos Fundamentales Externos

### 2.2.1. Elementos Fundamentales Externos: La escenografía

Como se había mencionado previamente, cuando nos referimos a los elementos externos definimos aquellos que complementan la puesta en escena. Los elementos externos actúan como resonadores de todo eso que se busca con la obra; dan sentido y dilatan la estructura de movimiento para que se genere un lenguaje propio que permita expresar, transmitir o provocar lo que el artista desea. En resumen, estos elementos crean y complementan un todo que compone un lenguaje único de y para la obra.

La escenografía, específicamente, es un elemento que debe dialogar y enriquecer el sentido de la obra; sin que esto signifique que no se pueda privar de ella, es decir, que no es estrictamente necesario que se tenga una escenografía. Sin embargo, muchas investigaciones coreográficas y creaciones escénicas se construyen precisamente por la presencia y relación con los elementos escenográficos; y su valor creativo es entonces de la más grande importancia.

Como afirma Ana Alvarado (2015): “El mismo objeto que antes podía pasar ante nuestros ojos sin ser percibido, que solo formaba parte de un todo homogéneo y conocido, ahora salta ante nuestra vista con nueva luz. Irrumpe como un extraño. Como si no se tratara del mismo.” (pág.11)



Por consiguiente, toda escenografía (o elemento escenográfico) debe estar en relación con la obra, debe ser un refuerzo al trabajo corporal y no debe interponer su materialidad para opacar al intérprete, a menos de que esta sea la intención del *dramaturgista*. La relación con el escenógrafo o artista visual que esté a cargo de la creación de la misma, es vital para entender la manera en la que la escenografía y los elementos que la conforman entren en estrecho diálogo con la propuesta escénico-coreográfica.

La escenografía-objeto es un elemento que como todo en el escenario se transforma, este objeto que tiene una significación propia puede desarrollar un nuevo significado cuando se encuentra con los bailarines y con el espacio escénico por lo que su uso en la composición debe estar pensada como algo nuevo que llega a resignificar aquello que ya conocemos; estar conscientes de este uso del objeto puede darnos opciones diversas de la manipulación del elemento, abarcar un tema de formas diferentes y que resulte interesante y atractivo para el que mira, quien, también, va a darle un sentido nuevo a lo que ya conoce.

El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero aun así porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica. (Alvarado, 2015, pág. 12)

En *Impulso vital*, la escenografía la componían una banca y unos árboles de formato mediano; cada uno de estos elementos eran importantes para la escena en donde se los utilizaba. La banca no funcionaba como tal, sino que los bailarines la transformaron en lo que su movimiento



necesitara; de esta manera era el movimiento lo primordial y el accesorio escénico se acoplaba a aquello que los bailarines habían creado. Se la utilizaba para facilitar las cargadas en la danza, para tener niveles entre los bailarines, en sus desplazamientos, etc.

Así es como la escenografía transforma y se transforma en lo que la obra sugiere y, en este caso, en lo que los bailarines requerían. “El camino de un objeto escénico se desarrolla desde el comienzo de la creación, y en ciertas circunstancias este elemento se adapta al lenguaje corporal, durante o después de la construcción de la estructura de movimiento, de acuerdo con el método y las necesidades del proceso”. (Fuentes Medrano, 2012, pág. 101)

La banca fue un objeto fundamental para la creación de la segunda escena, ya que toda la estructura coreográfica se sintetizó en base a ese elemento escenográfico, esa fue la primera idea de aquel segundo momento y los intérpretes crearon sus secuencias de acuerdo a las facilidades y posibilidades que esta les generaba.

Por ello, el objeto significa un comienzo y una parte importante en la creación ya que si se prescinde de este, la estructura de movimiento se alteraría y perdería en totalidad su sentido; así que crear a partir del objeto es también una forma de creación funcional, porque este se transforma y transforma el movimiento y la manera de moverse de los bailarines. Esta adaptación de todos los elementos genera cambios que dan sentido e identidad a todos, se logra un sistema que hace dialogar a todos los elementos implicados y que además de integrarlos crea una relación entre ellos.

Otro elemento escenográfico que se utilizó fueron árboles de madera, mismos que funcionaban a partir de la manipulación que de ellos hacían los intérpretes. La relación directa de



esta manipulación por los bailarines transformaba el objeto escenográfico en símbolo, el que representaba los ciclos vitales de la naturaleza en las distintas escenas de la obra.

Cuando el objeto toma rol de símbolo, la lectura que se dé al mismo debe traducirse por el espectador, dicha traducción depende de quién lo mire y el significado que se genere va a ser subjetivo, unipersonal. Las traducciones son sucesos vitales para que exista la relación de quien mira y quien ejecuta, y es en ese momento en donde se crea esta relación y se cumple el fin del arte escénico. (Fuentes Medrano, 2012)

Ana Alvarado (2015) nos ayuda a entender mejor la relación objeto/ intérprete:

El objeto en sí ingresa a la escena por pleno derecho y altera también el tiempo del drama. El tiempo del objeto tampoco es una prolongación del tiempo humano y este último se modifica al enfrentarse con el objeto. Cuando un actor, sea manipulador de objetos o no, se ve forzado a interactuar dramáticamente con un objeto en la escena, su interacción temporal será muy diferente a la necesaria cuando se trata de dos actores. (pág. 15)

Por tanto, el objeto escenográfico (banca, árboles) constituyó el recurso adecuado para la creación de una atmósfera, de un ecosistema propio de la obra, en el que cualquier otro elemento no se hacía necesario, a los ojos de la coreógrafa. Cada objeto que formó parte de la obra surgió como un símbolo para la creadora y, de esa misma manera, se pensó en la funcionalidad de la escenografía para con la obra y la lectura que se les pueda dar.



### 2.2.2. Elementos Fundamentales Externos – El sonido-

Cuando se piensa en el sonido dentro de una obra de danza, lo primero que viene a nuestra mente es la música utilizada para la misma: esta influye en la creación, en el movimiento, genera sensaciones, envuelve al bailarín en su melodía y puede lograr que se mueva con distintas cualidades. Pero el sonido dentro de una obra encierra todo aquel eco, resonancia, ruido, paisaje sonoro que la compone; incluso la ausencia del mismo, es un sonido. Todos estos componen una atmósfera muy importante para la creación.

El ambiente sonoro junto con la estructura de movimiento, la energía y presencia de los intérpretes, se conjugan, dialogan y se manifiestan en un producto que tiene la capacidad de expresar, transmitir, exaltar, mover e incluso, incomodar al espectador; y ese es el fin del arte escénico, estimular a quien observa y que una parte de la obra se vaya con el espectador.

Esta no solo es una verdad en el arte escénico, sino también en otras disciplinas artísticas como el cine o el vídeo. Es muy conocido cómo en la creación de una de las obras maestras de Alfred Hitchcock, *Psicosis* (1960), la banda sonora constituyó un elemento fundamental en la creación de la cadencia del film y su impacto en el espectador.

El sonido o musicalidad que se utilizó en *Impulso vital*, creó el ambiente general de la obra, se empezó con un silencio en donde era el movimiento conjuntamente con el cuerpo, los que componían sonidos que significaban música para los intérpretes y para el público. Cuando los cuerpos vibraban hasta ser expulsados hacia el piso, el ambiente sonoro estaba creado por sonidos un tanto abstractos; esta sonoridad representa el inicio, un comienzo de vida, la explosión y evolución y aunque no se sintetizó la idea de esta primera escena con tal especificidad, el movimiento coloca al espectador en la percepción de este inicio de vida.



La musicalidad que posteriormente está en la obra, era creada por movimientos de los bailarines, golpes, aplausos, la misma respiración de los intérpretes, sus desplazamientos y saltos crearon una orquestación sonora que iba acorde con lo que sucedía en la escena, y de la manera menos violenta se conjugaba con la música, que aparecía sin molestar ni causar incomodidad ni en los bailarines, ni en la escena ni en el espectador. De la conjugación de todo lo que sucedía, apareció un lenguaje que perfectamente expresó este principio y evolución.

A partir de ello, se creó una secuencia en donde la música fueron sonidos creados por los intérpretes, luego se sumó la música y se conjugó con lo que sucedía en la escena; esta secuencia se mantuvo durante la obra y en la primera parte funcionó adecuadamente. Sin embargo, en el desarrollo del proceso creativo, este recurso no fue la mejor opción y esta secuencia que se creó como parte del proceso, monotonizó de cierta manera, la cadencia rítmica de la obra.

La música que evidentemente estaba definida desde el proceso de creación era la *Danza macabra* de Camille Saint Saëns, esta pieza musical fue usada para el unísono final. La sonoridad colaboró con la fuerza que necesitaba la frase de movimiento; su elección sin duda fue acertada para el final de la obra. El ambiente sonoro de esta última escena se conjugó de manera conveniente generando así un cierre apropiado en cuanto a la energía. Esta musicalidad levantaba la fuerza de los bailarines, situaba sus cuerpos que vibraban en una misma energía y los trasladó a un mismo ritmo, lo que significó una ayuda para que el unísono dancístico funcione como tal.

En conclusión, el sonido es muy importante en la ejecución de las partituras de movimiento, este puede aletargar o agilizar el flujo de energía y el ritmo; el director debe analizar cada sonido que involucre en la obra ya que de ello depende que la energía decaiga o se mantenga, es un factor muy importante pues el bailarín, por naturaleza, se mueve en una estrecha relación con la



sonoridad que, aunque se sitúe exteriormente, llena el interior del intérprete, le produce sensaciones y conduce al cuerpo en su ritmo.

### **2.2.3. Elementos Fundamentales Externos – El vestuario-**

Este elemento que a veces puede ser catalogado como no tan importante para la obra, resulta ser todo lo contrario, ya que por medio del vestuario el espectador logra situar e identificar cualidades específicas que pueden definir la obra.

Cuando el espectador mira, lo primero que se antepone a su ojo es el vestuario, el colorido, las formas, el estilo, la gama que este posee y cómo se dialoga con toda la ambientación de la obra; podemos pensar que se trata de ropa que simplemente sea funcional para que el bailarín pueda moverse sin dificultad, pero el inconsciente encaja todas las cualidades que el vestuario le brinda y es ahí en donde empiezan a producirse situaciones, recuerdos, vivencias, que armonizan y generan un sentido y lenguaje para cada persona que observa. Este evento sucede sin que seamos conscientes y esa es la razón para que el *dramaturgista* ponga atención en este elemento.

Para elegir un vestuario, se debe tomar en cuenta la tela, las texturas, los colores, las formas, etc.; por lo que el director debe encontrar que la vestimenta sea adecuada y permita, en primer lugar, la movilidad del bailarín y que vaya acorde con el hilo del hecho escénico. En este caso, la obra evocaba el inicio de vida y su desarrollo, la evolución y sus maneras de adaptación por lo que se diseñó el vestuario pensado en esta premisa. Un *top* y un pantalón café en las mujeres; en los hombres solamente el pantalón y el torso desnudo.



Desde un inicio, considero que la comodidad que debe tener el bailarín debe ser un requerimiento necesario porque esto genera seguridad al momento de moverse y de estar en el escenario; en *Impulso vital* algunos de los intérpretes no sentían esta comodidad porque parte de su cuerpo estaba descubierta, la flexibilidad de la tela no era adecuada y representaba un problema en momentos al moverse. Esta incomodidad al bailar, la preocupación por aquellas molestias o dificultades que podía ocasionar el vestuario, interfirieron probablemente en la calidad interpretativa de los bailarines que no se sintieron totalmente cómodos.

En cuanto a la gama de colores que se utilizó, esta iba acorde a la gama general de la puesta en escena: el color expresa también y la gama de colores tierra que se eligió, funcionaron por el tema o idea central de la obra.

La coreógrafa apuntó que las características del vestuario se debieron al tiempo y presupuesto escaso. No fue la mejor opción, pero la idea de que se vea la piel, el cuerpo de los intérpretes era algo que deseaba por lo que quería expresar con *Impulso vital*. Aunque los requerimientos de la coreógrafa son importantes, debe existir un diálogo entre director e intérprete, para que lleguen a un punto medio de aquellas cosas, necesidades y requerimientos que cada parte tiene y se ejecute de manera acertada la obra.

Frédérique Roze menciona que el vestuario se diseñó considerando que:

la idea era tener colores que se acercan a los de la naturaleza y que se vea bastante la piel de los intérpretes como símbolo del ser humano recién nacido, desnudo y animal. Para mí, el vestuario es una forma de manifestación no verbal. Significa que el vestuario me permite decir algo sin que sea explícita. Por ejemplo, he escogido un color (café) que comunica y resalta el tronco de los árboles usados en la obra. De la misma manera, cuando los bailarines se



presentan torso desnudo, hay una conexión con la sencillez de la escenografía, la cual es también despojada, desnuda...” (F. Roze, entrevista online, noviembre 2019).

#### **2.2.4. Elementos Fundamentales Externos – La iluminación-**

Una vez que el tejido de movimiento está listo, el coreógrafo debe enfrentarse a un proceso nuevo en el que la iluminación es uno de los actores principales en la obra. El diseño de iluminación y su desarrollo trabajan de la misma manera que la estructura de movimiento, se diseña previamente, se define y se ejecuta.

Cuando algo no cumple la premisa deseada entonces se cambia y se ensaya cada uno de estos cambios; es decir, que la iluminación puede ser por sí sola una pieza o estructura que debe conjugarse, dialogar y entender lo que el movimiento ha creado, y es en ese momento en que la iluminación expresa y da realce a lo que se ha establecido. Este funcionamiento puede parecernos muy complicado y tedioso en algunos casos, pero es precisamente esta sintonía y comunicación que se da en la escena, la que permite que la obra pueda establecerse y desarrollarse de manera acertada.

De acuerdo a Pavis: “La luz interviene en el espectáculo; no es simplemente decorativa, sino que participa en la producción de sentido del espectáculo. Sus funciones dramáticas o semiológicas son infinitas.” (1998, pg. 242)

Para que resulte más comprensible el funcionamiento de la iluminación y su importancia en la escena, pensamos en lo que se crea; la iluminación crea atmósferas, ambientes, espacios; es decir, que transforma el espacio físico y transporta al espectador a un lugar diferente. Lo importante de este recurso no es simplemente realzar detalles en la obra, sino que también se la maneja para



ocultar momentos, acciones, gestos que pueden sacar al espectador del lugar transformado. Sin embargo, las obras contemporáneas no necesariamente utilizan este recurso de esta manera, y esto se debe a los lugares en donde se suele realizar la obra ya que son espacios no convencionales, pequeñas salas o espacios abiertos en donde se busca rescatar toda esta organicidad. En palabras de Fuentes Medrano: “La iluminación produce una nueva dimensión del espectáculo, enlaza la totalidad de las intenciones, resalta la plasticidad y la interpretación de los bailarines-actores, creando zonas, ambientes y atmósferas.” (2012, pág. 106)

En un teatro se debe usar este elemento ya que, por sus características, este es un lugar con poca iluminación y desistir de este recurso puede opacar elementos y detalles importantes, por esta razón el iluminador crea y diseña una secuencia de luces que van de la mano con lo que el director o coreógrafo necesita para la obra.

Específicamente de *Impulso vital*, podemos destacar que el trabajo de diseño de luces fue creado bajo las premisas de la coreógrafa. Sin embargo, se produjeron momentos lumínicos en donde se podía evidenciar: momentos de poca iluminación durante los dúos generaban sombras en el rostro de los bailarines y se delimitó el espacio en donde se debía desarrollar la estructura de movimiento. Esta también es una función de la iluminación, el de limitar el espacio, crear formas y efectos que, como se dijo antes, transforman el escenario físico y transportan al espectador a sitios diferentes.

La gama de colores que se utilizó variaba en colores cálidos y tierra que en momentos necesitaban de una luz frontal más fuerte porque el uso del telón negro oscurecía todo el escenario. Los colores fríos armonizaban la atmósfera y todo se encendía de manera que el escenario se sentía más amplio. El intercalar estas dos atmósferas generaban detalles en la escena



en general: movimiento, música y luz lograban fusionarse y expresar lo que la coreógrafa había creado; y el sentir de los intérpretes se complementaba con todos estos elementos que aportaban a la creación y desarrollo de la estructura de movimiento.

En conclusión, la iluminación es un elemento que crea y aporta cuando se la maneja de manera acertada, así como también puede estropear y dañar una estructura ya organizada. Cabe recalcar que el trabajo de diseño lumínico se debe hacer con un conocimiento previo, no se trata de una luz que aparece en el escenario, el iluminador es un artista que transforma y crea ambientes, que expresa y dialoga con el espectador y que ofrece la posibilidad de la construcción de realidades alternas en la escena.

Algo importante que recalcar para el trabajo lumínico, es que la coreógrafa hizo algunas sugerencias para las escenas, pero el trabajo y diseño lo realizaron Jorge Gutiérrez, iluminador, junto con Carlos Gallegos y entre ambos generaron el ambiente que Frédérique requería. En palabras de la coreógrafa:

Mi visión general fue darle libertad al creador de iluminación y cuando llego el tiempo que él me proponga su diseño, solo comunique con él sobre detalles que se necesitan cambiar afín que cada escena respete una lógica entre iluminación, propósito, música y escenografía. Lo único que te puedo decir es que pedí una iluminación que “desaparece”, que no se note. Necesitaba que cada cambio sea “invisible”. (F. Roze, entrevista online, noviembre 2019).



### 2.3. La composición escénica de *Impulso Vital*

En este apartado, haremos referencia al trabajo de composición de *Impulso vital*, a la relación de la coreógrafa con sus intérpretes y al método y técnica que usó para crear y dirigir. Esta parte del análisis se hará a manera de relato en primera persona, ya que además de ser autor de esta tesis, fui intérprete y bailarín de este proceso, por lo que puedo emitir la experiencia personal acerca del proceso en cuanto a la composición de la obra.

Frédérique Roze creó esta obra en nueve meses. Este tiempo incluye el trabajo de mesa, la organización de materiales, el trabajo previo con el bailarín David Guasgua en Francia y finalmente el montaje con la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca.

El trabajo de mesa -como ella lo define- le ayudó a concretar lo que quería de la obra ya que su deseo de componer nació de ver cómo las estaciones climáticas pueden cambiar radicalmente un ecosistema, y esta admiración de la coreógrafa al ver el invierno y luego la primavera despertó este interés; estaba embarazada y sintió que estos dos momentos se fusionaban de cierta manera por la forma en que en la naturaleza todo germina y se produce la vida. Este deseo llevó a que Roze investigue acerca de estos fenómenos y se encontró con la frase “impulso vital”, que quiere decir el soplo permanente e inevitable de la vida. En ese momento, entendió que quería expresar la vida que se crea en permanencia.

Con la referencia clara y el nombre de la obra, trabajó con David Guasgua en Francia. El trabajo se dio por medio de una improvisación en donde el bailarín debía encontrar en su cuerpo las cuatro estaciones por las que pasa un árbol. Esta fase del trabajo fue importante para Frédérique Roze ya que, como resultado de esta improvisación, se creó la base para la escena



final de la obra y se dio cuenta que necesitaba no solo mimetizar al árbol, sino obtener la energía de este en los cuatro momentos.

El proceso final, que fue el montaje de su obra en la Compañía de Danza en Cuenca, duró cuatro semanas. Con la intención de organizar el análisis de la creación escénica, pedimos a la creadora que separe por momentos o escenas a la obra:

- ✓ La creación del mundo
- ✓ El soplo misterioso
- ✓ Los animales
- ✓ La fiesta de la naturaleza
- ✓ Amor humano y alumbramiento
- ✓ Vida y muerte

La primera etapa de creación fue el fraseo y el unísono que, como hemos mencionado, es importante en la creación de Frédérique Roze. Por su experiencia en Ecuador, ella sabía la consecución de este material era lo que más tiempo le iba a llevar. Así, se empezó con el aprendizaje de la escena final de la obra, *Vida y muerte*; con la *Danza macabra* (Camille Saint-Saëns, versión de Leopold Stokowski) como pieza musical y la partitura coreográfica demandaba un alto nivel técnico de los bailarines, por su cualidad y velocidad.

De este proceso, formaron parte ocho bailarines integrantes de la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca, y el aprendizaje del fraseo coreográfico que involucraba todo el cuerpo y desplazamientos importantes fue un reto para los intérpretes. Cuando estuvo asumida de cierta forma esta parte, el reto a seguir fue la sincronización. Si bien el trabajo de Roze requiere de



agilidad y destreza corporal, lo que significó gran trabajo fue sincronizar a estos ocho cuerpos en un desplazamiento espacial y un tiempo definidos.

Después de haber pasado por el momento cerrado y estricto de moverse desde la sensación de otro, de moverse desde posibilidades ajenas a las personales, se pasó a un lugar totalmente distinto. Los bailarines debieron improvisar y crear movimiento, en colaboración con la coreógrafa y varias estrategias de creación coreográfica ofrecidas por ella.

Este segundo momento constituyó una especie de liberación creativa y física; y, bajo premisas específicas, se empezó a crear personajes y adquirir roles. El primer personaje fue construido por cada bailarín, a partir de un animal del cual se debía investigar corporalmente la forma, el movimiento, los gestos y la actitud. Así cada intérprete eligió un animal y empezó a generar movimientos que se concatenaron en frases.

Posteriormente, la coreógrafa hizo un trabajo en parejas y colocó un rol de maestro y alumno. Este recurso resultó más sencillo y bastante productivo por el nivel de improvisación/ creación, en una dinámica de dúos que permitió construir la sincronía de movimientos de manera más sencilla. Como apunta Fuentes Medrano: “La improvisación es un trabajo fundamental en la creación del movimiento y las acciones externas o complementarias. Se establece desde el inicio, permanece durante la experiencia escénica y se mantiene hasta el final de la misma.” (2012, pág. 80)

El uso de la improvisación es importante en un proceso escénico, porque el director mira las posibilidades que sus bailarines le ofrecen, así puede obtener una gama de movimientos ya que cada uno tiene su forma de moverse y crear. Este proceso enriquecedor para Roze y de búsqueda en los intérpretes, generó que la primera escena de la obra se componga sin la necesidad de que la



coreógrafa se esfuerece organizando los materiales, ya que estas fusiones se adaptaron fluidamente y se organizaron solas.

En un proceso de estos, es muy importante el ojo externo, quien decide cómo, cuándo y dónde debe colocarse la partitura creada; pero la creación se ve enriquecida con el material producido por los intérpretes, por la gama de material que ofrece, a partir de las capacidades subjetivas de cada uno. Esta fue la herramienta composicional con la que se creó la escena llamada *Los animales*. El aporte artístico de cada bailarín fue la materia prima en la composición hecha por Roze: “El dramaturgista se encarga de organizar la deconstrucción del lenguaje corporal y los demás lenguajes interdisciplinarios, transformando las composiciones en acciones escénicas concretas”. (Fuentes Medrano, 2012, pág. 80)

Con este primer momento, Roze pudo delegar los roles que se usarían para las escenas de *Amor humano* y *Alumbramiento*. El tema central de esta obra es la evolución y cómo la vida se ha ido desarrollando, razón por la cual en esta escena era más explícito el proceso de la vida humana. La obra incluía una madre que empezaba con sus dolores de parto y daba a luz, la relación de madre e hija se daba y la madre moría, quedaba esta hija y empezaba de nuevo con el ciclo. Para este momento estaba la banca que, más que una silla bonita, representaba esa línea que empieza y termina, aquel camino que se recorre y que se acaba.

El trabajo de esta escena se hacía en dúos, hombre y mujer bailaban utilizando la silla como este representante del camino recorrido y la relación de una pareja. Este trabajo también fue más libre y se lo realizó desde la improvisación que dejaba materiales importantes y que encajaban con lo que la creadora pedía. El trabajo con un objeto en la escena resultó importante para el dúo,



porque generó una incomodidad que sacó al bailarín de su zona de confort, y eso junto a la propuesta del otro intérprete, dio un resultado efectivo para la obra.

A partir de este momento, se creó una combinación de fraseos marcados desde la voz de la coreógrafa, también desde las creaciones de los intérpretes y otros fusionados, pero se los ejecutaba en unísono, todos en la escena, a manera de grandes grupales. A continuación, la mitad del grupo, en cánon y por parejas. Todas estas opciones que se generaron en la organización fueron realizadas en unísono hasta el final en donde se ejecutaba la frase enseñada, por la coreógrafa, inicialmente.

Lo importante de esta manera de ejecutar y organizar el material que tuvo Roze, es que no se queda el escenario vacío, la música tiene tal fuerza y energía que se siente una vibración todo el tiempo en la escena. Tal vez los pasos no fueron ejecutados en sincronía perfecta y total, y no se vio esta unidad que la creadora deseaba, pero se produjo una energía que vibraba y se expandía en todo el escenario que emanaba desde el cuerpo de cada bailarín y en conjunto.

Un punto importante es ver la técnica de composición coreográfica que se utilizó y que la coreógrafa sintió necesaria para el proceso de esta obra en concreto. Utilizó dos técnicas principales: la improvisación de movimiento y el trabajo con objetos (ya analizadas previamente).

Gracias a la disección de este proceso compositivo, podemos entender un poco más el camino por el que se generó esta obra, la ruta y el uso de las herramientas creativas, los elementos escenográficos, las técnicas físicas y los recursos escénicos que la coreógrafa utilizó y que tomaremos como referencia para elaborar las conclusiones de esta tesis.



## CAPÍTULO III

### Herramientas para la danza contemporánea partiendo de la obra *Impulso Vital.*

*“El dramaturgista de la danza es una noción con identidad universal que incluye investigación, pedagogía, didáctica, creatividad, filosofía, arte, estética y ética.”*

*Fuentes Medrano, 2012, pág. 75*

Álvaro Fuentes Medrano, pionero de la danza contemporánea en Colombia, director, coreógrafo, bailarín-actor e intérprete, investigador teórico, destaca varios puntos que el creador, llamado *dramaturgista* por él, realiza para crear una obra de danza. Como apunta el autor: “la acción fundamental ejecutada por el dramaturgista de la danza es hacer dramaturgia con el lenguaje del cuerpo” (2012, pág. 71), es decir que es en el movimiento en donde se efectiviza la acción del creador. En el dramaturgista se concibe la idea o concepto, es él quien toma el riesgo y se confronta con un proceso desconocido en donde debe jugar con la acción y generar el movimiento que, durante el proceso de creación, se enlazarán con sensaciones, emociones, estados y ritmos corporales.

Al asumir este compromiso, el creador se sitúa en un terreno desconocido para encarar no solo al proceso creativo, sino también el cómo guiar al intérprete para que exprese la idea, concepto o gusto, en una línea semejante y/o relacionada a la suya. Para llegar a esta dirección hay muchos caminos que puede utilizar el dramaturgista y Álvaro Fuentes Medrano hace una lista de algunas particularidades:



- ✓ Asume el impulso y riesgo de crear desde el lenguaje corporal.
- ✓ Es investigador, autor y director del texto dramático.
- ✓ Indaga exhaustivamente el texto literario de otro autor.
- ✓ En la interpretación del texto de otro autor, mantiene y enriquece la esencia y calidad del contenido.
- ✓ Es pedagogo práctico y teórico de los elementos de la composición de danza.
- ✓ Desarrolla un método de deconstrucción para la puesta en escena.
- ✓ Logra que las acciones escénicas comuniquen las intenciones, detalles y enigmas que surgen durante el proceso creativo.
- ✓ Es un crítico externo e interno de la obra desde su conocimiento y percepción.
- ✓ Verifica que el texto dramático de la obra signifique lo que se ha propuesto decir.

(2012, pág.73)

En este sentido, el sistema creativo de una obra de danza contemporánea es muy variado y sus procesos son múltiples, sin embargo, hay lugares, momentos, acciones y cualidades que se encuentran y se repiten en algunos casos, estos son necesarios y útiles para quien crea, dirige, baila y es espectador. Desde estos distintos lugares podemos obtener criterios que nos ayuden a entender el lugar del arte escénico.

Es importante realizar este análisis de las herramientas que se utilizaron, ya que permite identificar las formas de creación y hacer consciente, en bailarines y creadores, si fue acertado el método utilizado; no con el fin de señalar equivocación, sino con el objetivo de tomar el aprendizaje de ese lugar y entender la funcionalidad o no de aquellas herramientas en *Impulso Vital*.

El proceso de creación tuvo variantes que llevaron a la coreógrafa a tomar decisiones incluso cuando ya tenía esquematizado su trabajo de creación. Dichas variantes resultaron enriquecedoras



para el proceso y efectivas para el resultado. En cuanto a la creación, las herramientas que se utilizaron y a las cuales se acude en la danza, específicamente, son caminos que se han formalizado en cuanto a crear movimiento y es por esta razón que el bailarín tiene relación con estos procesos, que, aunque no sean exactamente iguales, se han fijado como métodos viables para crear.

Las formas de movimiento establecidas en alzadas, danza contacto, cambio de peso, acción-reacción, espirales, contracciones y extensiones, búsqueda de equilibrio y fuera de balance, entre otras opciones como también técnicas de formación en danza, funcionan como soluciones escénicas dirigidas a desarrollar un lenguaje corporal, el dramaturgista trabaja con estas formas, las observa y se compromete a deconstruirlas a través de dinámicas de movimiento y otros elementos fundamentales de la composición de la danza. (Fuentes Medrano, 2012, pág. 139)

El análisis que se hará a continuación de estas herramientas y estrategias creativas, así como de las decisiones técnicas y estéticas tomadas en el proceso, permitirá un entendimiento del universo coreográfico de la coreógrafa y aprender acerca de esta experiencia artística composicional para la escena. Acción fundamental para ampliar la información sobre nuestro campo de estudio: la escena; y las derivaciones que este campo ofrece al conocimiento y el aprendizaje.



### 3.1 Creación de una obra: de-construcción de *Impulso vital*

*“Toda relación del hombre con el mundo implica la mediación del cuerpo.”*

*Le Breton, 2010, pág.17*

En esta parte vamos a desglosar cada herramienta que conformó el proceso de creación de la obra *Impulso vital*, para así entender cómo y porqué se trabajó de cierta manera, cuáles fueron las funcionalidades de las herramientas y cuáles no funcionaron completamente en este proceso creativo.

Este acercamiento y análisis permite al coreógrafo y los bailarines completar el proceso de creación, ya que se pueden observar aquellas fortalezas y debilidades que se tuvo dentro de la experiencia, y estas alimentan a los implicados porque se produce conocimiento nuevo sobre el área de trabajo artístico; conocimiento que no siempre se encuentra en los libros, sino que es fundamentalmente producido por la experiencia misma de la creación, mediante la experimentación y posterior análisis de lo que se ha hecho.

Como punto de inicio en este proceso coreográfico, la directora emitió la idea central, lo que necesitaba y requería para la obra y durante las etapas de la creación. En este primer momento es importante la socialización de aquello que el director quiere expresar, son sus deseos e inquietudes los que se van a reflejar en la escena y es importante que los intérpretes tengan el conocimiento de aquello a lo que se van a enfrentar como co-creadores, ya que esta obra estaba designada a elaborarse por estructuras coreográficas tanto de la coreógrafa como de los bailarines.



El conocer el sistema que se va a llevar a cabo para la creación pone a los intérpretes atentos y les permite distinguir y reconocer las estrategias técnicas y artísticas que, probablemente, necesiten utilizar para generar lo que se solicita, y también identificar los posibles problemas o limitaciones a enfrentar para ello.

Una vez que estuvo claro para todos cómo se iba a proceder en la producción; Roze sabía que quería dirigir la composición coreográfica y usar la improvisación en distintas escenas y de acuerdo a sus necesidades y experiencia empezó por coreografiar. Cuando el director marca una frase dancística, tiene una seguridad de que la partitura de movimiento es exactamente la que se necesita y quiere. La dificultad radica en que la interpretación de esta partitura se realice de manera efectiva, tanto para el bailarín como para el coreógrafo y la obra.

Es importante señalar que esta forma de crear mantiene al intérprete en su rol de ejecutar lo que está siendo marcado por el director y posteriormente, si se requiere, incluir sensaciones, expresiones, gestos e incluso sentimientos a esa frase de movimientos y desplazamientos espaciales. Cuando sucede esta creación que viene de otro, el bailarín recurre a sus posibilidades y las adapta a este lenguaje, que en un principio es nuevo; pero de a poco debe utilizar su corporalidad, sus características físicas para incorporar este movimiento definido y reproducirlo siendo fiel a la partitura principal.

En este punto de creación, algunos bailarines pueden sentirse cómodos y a otros les puede resultar muy complicado ejecutar desde ese lenguaje externo, ajeno, desconocido; aunque siempre se considera un reto provocativo el bailar y poner al cuerpo en un estado máximo de expresión, ejecución y construcción.

Otro factor importante que afecta directamente el lenguaje corporal, es el espacio. Definir acciones y secuencias con un ritmo, cualidad y sensación es un trabajo que no puede abstraerse



del espacio físico en donde se va a plasmar el hecho escénico. El espacio crea y sugiere ideas de la misma manera que lo hace el coreógrafo; dicho sea de paso, es una voz que dialoga con quien mira para tejer estas secuencias, acciones, frases, momentos que el cuerpo ha desarrollado.

El dramaturgista debe estar atento y necesita analizar permanentemente lo que sucede frente a sus ojos, debe ser también persuasivo en su manejo del grupo de intérpretes, y totalmente abierto a las modificaciones que sean necesarias. Si el creador impone una barrera entre aquello que desea y de lo que la obra le sugiere, puede crear un conflicto en él y bloquear la energía natural que la obra puede y debe adquirir, como elemento vivo de la escena.

“El cuerpo, que funciona como un esquema de representación, forma la mediación entre el tiempo y el espacio” (Mellado, 2008, pág. 55). A partir de estas palabras de Paulina Mellado, podemos entender que en la práctica dancística-creativa es factible diferenciar componentes escénicos que trabajan como sistemas de relación; sin embargo, es el cuerpo el que se llena de energía y habita cada uno de estos lugares, se relaciona con los sistemas y ocupa el espacio y tiempo.

Parte del aprendizaje en la danza y de la profesionalización del bailarín, históricamente, ha sido el desarrollo de la capacidad de reproducir una forma preestablecida, de manera efectiva: la instauración de la técnica ha significado el convertirse en un cuerpo capaz de copiar con exactitud un conjunto de movimientos previamente establecidos como “danza”. Y en esa selección, cualquier otro tipo de movimientos son excluidos y / o transformados.

En *Impulso vital*, la coreógrafa buscó establecer una relación profesional con el elenco participante, orientado por esa concepción de bailarín: un ser eficiente, capacitado para reproducir el lenguaje corporal propuesto por la directora. En ese primer momento de la



creación, con certeza se evidenciaron las diferencias técnicas y formativas del elenco de la compañía; y esto representó dificultades en la reproducción de un estilo y lenguaje corporal previamente establecidos por la directora en esta fase inicial, ya que requería que todos ejecuten el movimiento y los desplazamientos en un mismo ritmo, energía y unísono.

El hacer y reproducir una frase requiere de una memoria que dialoga con el cuerpo para que esta reproducción resulte orgánica y no forzada; el intérprete idealmente debe asumir esa información física, superando las etapas de incomodidad o dificultad, para poder apropiarse adecuadamente –y en relación con sus particularidades corporales- de esa materialización de un movimiento ajeno o nuevo.

Algunos bailarines son expertos en duplicar el movimiento, es decir que su trabajo corporal está tan relacionado con el método de copia y reproducción, que lo hacen parte de su lenguaje de manera inmediata; toman al movimiento externo y se apropian del mismo, de manera que nadie nota esta imposición y es un resultado óptimo, a fin de cuentas. Pero esta particularidad de aprendizaje cinético es diferente en cada ser humano.

Por otro lado, tenemos bailarines que no conciben esta imposición del movimiento y que son mejores creando y bailando desde sus habilidades y posibilidades, ellos son expertos en traducir la motivación; su cuerpo trabaja en base a reglas o pautas que son dadas desde la voz exterior y con su forma de moverse, transforman palabras, imágenes, música, recuerdos o experiencias en movimiento que, posteriormente, se organizan y definen en secuencias.

El dramaturgista necesita entonces de la improvisación para empezar el ejercicio de crear: en la improvisación es de donde surgen movimientos y frases secuenciales que posteriormente se



pueden organizar, construir, fijar y deconstruir dependiendo de lo que la obra necesite. Como apunta Ortiz:

Coreografiar es, por lo tanto, permitir que esas capacidades heterogéneas de deseo, proyección y ejecución de una forma-movimiento entren en acción y, posteriormente, en diálogo. Coreografiar consiste en visualizar y reconocer esas diferencias en la asunción de la forma-movimiento propuesta y la forma-movimiento que aparece en cada cuerpo, tras su propia negociación. (2019, pg. 62-63)

En el caso particular de *Impulso vital*, el método de improvisación-creación empezó en base a palabras o verbos que la coreógrafa daba y el bailarín generaba frases de movimiento al respecto; y también se utilizó el mismo procedimiento en base a música seleccionada por la coreógrafa, con la diferencia de que, en este caso, la improvisación era más libre –se relacionaba directamente con el impulso que la selección sonoro-musical ofrecía al intérprete; y el resultado fue la traducción en movimientos y desplazamientos que cada bailarín produjo.

El crear con la improvisación como herramienta coreográfica resulta interesante por la co-creación que se genera; son dos voces que asientan su trabajo, racional y corporal, en un camino expresivo por el cual se filtran sensaciones, emociones, experiencias y actitudes que se evidencian en el cuerpo en movimiento. Podríamos decir que improvisar es sinónimo de fluir, la exploración e investigación se encarnan en el cuerpo y se conjugan con la particularidad y destreza de cada uno; esta cualidad hace de la improvisación un trabajo con resultados que varían de acuerdo a la motivación inicial; a pesar de ello, al improvisar siempre tendremos una motivación externa, algunas encasillan más que otras, pero el objetivo de esta herramienta de creación siempre es la misma: liberar al bailarín de técnicas fijas y permitir un espacio de construcción en el que las formas previamente aprendidas puedan ser transformadas, ampliadas, desarrolladas.



La mente construye secuencias de imágenes y organiza las acciones con las herramientas del cuerpo. La mente como fuerza básica que dirige y ordena la energía requiere de un método para organizar las acciones; desde la energía para actuar, el bailarín-actor proyecta mentalmente los contenidos y las emociones para que correspondan al proceso creativo y la interpretación. (Fuentes Medrano, 2012, pág. 115)

No hay que confundir, sin embargo, el hecho de esta modalidad de creación con una práctica sin orden ni concierto. Nada más alejado de la efectividad de la improvisación. De hecho, mientras más específica es la tarea, la motivación y la calidad de movimiento que se busca construir a partir de la improvisación, más efectiva resulta la producción de material coreográfico. Lo que confirma el hecho de que en la creación artística todo es posible, pero nunca cualquier cosa: la especificidad de la tarea de improvisación es la que garantiza su utilidad.

Como resultado de las improvisaciones se produjeron varios materiales coreográficos; los intérpretes crearon solos –a partir del análisis del movimiento de un animal a su elección- que no buscaban mimetizarse al animal, sino usar sus cualidades, actitudes y energía para crear una partitura. Este material se complementó y se lo fusionó con otra secuencia de un compañero y desde ahí se organizó la escena y se tomaron fraseos que se habían creado con antelación.

El material adquirido de cada improvisación fue muy enriquecedor y se aprovechó el de todos los intérpretes, de manera que el colectivo entero transitaba de una frase a otra; se combinaron las secuencias y se crearon recorridos específicos en donde todos ejecutaban secuencias de los demás sin problema, porque el crear desde la cualidad, gusto, energía y posibilidades corporales propias el movimiento resultó más fluido, se sentía y transmitía esta cualidad que, en el momento de tejer el material, el coreógrafo encontró con facilidad enlaces que se relacionaron de manera natural y



generaron una estructura de movimiento en la que apareció un lenguaje propio a la obra y común a todos los intérpretes.

La creación en este primer ejercicio supuso la degustación personal del movimiento en relación a la experiencia personal que cada intérprete tenía acerca del animal elegido, el movimiento no estaba forzado ni impuesto así que el disfrute de enlazar estas secuencias producía una atmósfera totalmente distinta de la anterior, ya que todos venían de una posición de ejecutar y copiar un movimiento.

Este segundo momento significó también una liberación puesto que cada uno hacía lo que corporalmente reconocía como orgánico, fluido y llamativo. Esta diferenciación con el marcar una secuencia preestablecida deja claro que el componer por medios propios, cuya motivación principal es moverse y tomar cualidades de algo externo y/o interno, resulta mucho más factible en algunos grupos y momentos; por lo que podemos decir que el proceso creativo y su funcionalidad siempre va a requerir de varias herramientas y técnicas de creación.

La capacidad de cada cuerpo de conjugar estos elementos es distinta: cada cuerpo hace uso diferente y diferenciado de sus propias ideas, imágenes y deseos. Así, pues, bailar en cada cuerpo implica una selección y una organización distinta de esos elementos. En unos casos las formas aprendidas y asumidas universalmente como “danza” cobran mayor protagonismo; en otros lo hacen las imágenes que traducimos en formas; en otros los deseos de proyectar cierta forma. Esta capacidad disímil de organización hace que una misma forma de movimiento propuesta sea traducida de manera particular por cada cuerpo. (Ortiz, 2019, pg.62)

Esta dinámica activa y fluida de estrategias creativas mantiene al bailarín en una zona de receptor de información y ejecutor de esa información, pero también lo impulsa a crear y sintetizar aquellos materiales que le sirven y con los que puede generar un material aprovechable en la creación de una obra coreográfica, en un lenguaje específico de movimiento.



Cuando el bailarín está creando tiene en cuenta cualidades que le pueden servir; en el caso del animal, se tomó en cuenta el peso, la energía, la calidad de movimiento, la forma, etc. Estos referentes dieron a cada uno directrices del animal que eligieron para componer una secuencia que englobe dichas cualidades, y que una vez que se marcó un fraseo particular, este se vayan fusionando con los demás. Usando este recurso se crearon dúos y tríos que se formaban y se disolvían en el segundo momento de la obra.

Un tercer recurso y forma de creación fue el de usar un objeto externo; la banca. En este tercer momento se trabajó por separado y en dúos, la banca debía ser usada y significada por cada dúo para que se cree una secuencia en donde se debía mostrar una cronología de la vida: nacer, crecer, reproducir y morir. Con estas premisas se crearon dúos, en los que se empezaba con una bailarina acostada en la silla simulando el embarazo y en una bolsa rodaba el otro bailarín para simular el nacimiento y se empezaba a bailar con la banca como elemento escenográfico y productor de sentido.

Crear a partir de un objeto resulta un poco incómodo en un principio, porque es un elemento extra-corporal que no pertenece al intérprete, pero es justamente esta incomodidad la que obliga al cuerpo a ponerse en un estado de alerta y lo envuelve en el estado de querer resolver aquello que le incomoda, busca formas para incluir el objeto y lo vuelve su cómplice. Al final, la repetición y el ensayo hacen que el objeto se fusione con el cuerpo y el movimiento, es un compañero que reafirma, energética y físicamente, la presencia en la escena.

El dramaturgista elige las dinámicas o cualidades de movimiento, las cuales son propiedades que funcionan para elaborar esencia y contrastes en la forma, con estas estrategias de improvisación explora, deconstruye y fija las acciones escénicas que comunican aquello que quiere decir. (Fuentes Medrano, 2012, pág. 141)



En estas secuencias además de la habilidad corporal de saltos, cargadas y equilibrio, se debían crear gestos ya que el momento del alumbramiento era una representación del parto; dos bailarinas que son madres pudieron hacer esta emulación de manera espontánea, no tuvieron mayor complicación y en su memoria, racional y corporal, estaban los recuerdos de aquel momento; incluso en ensayos recordaban el dolor intenso que sintieron y al realizarlo podían recurrir a aquel recuerdo y hacerlo sin problema. Sin embargo, otra de las bailarinas tuvo mayor dificultad con esta escena no haber vivido la experiencia maternal y simplemente no conocía lo que es estar en este proceso, ni las reacciones del cuerpo en el parto.

Así se evidencia que el bailarín siempre recurre a la experiencia que ha ido acumulando, y este ejemplo explícito lo podemos traducir a otros en los que el bailarín no logra conectarse con la premisa porque su experiencia vivencial/corporal no ha pasado por esas herramientas o técnicas.

Para la bailarina sin experiencia maternal, esta situación implicó un sentimiento de frustración interpretativa, porque de toda la escena era siempre su secuencia la que no terminaba de encajar y era por este problema de expresión y sensación que no lograba sintetizar. Finalmente, después de muchos ensayos y sugerencias, pudo ejecutar su secuencia físicamente, pero para ella nunca se completó el estado y presencia que requería la interpretación, quedaba siempre esa inseguridad e incomodidad cada vez que la realizaba, así que podemos decir que no fue acertada la decisión de Roze de mantener a esta intérprete en la escena del parto.

En estos casos, el coreógrafo puede cambiar su guion, obviar o suprimir elementos que no funcionan; lo que definitivamente suma para un mejor resultado del trabajo coreográfico, mucho más que casarse con las ideas y no entender las necesidades que presenta un montaje en particular. Cuando se teje el material coreográfico, el coreógrafo se puede encontrar con varias discrepancias con las cuales debe negociar, para que se cree una estructura de movimiento, de



narrativa y de interpretación adecuada para la obra y para los intérpretes. Esto repercutirá en una obra mucho más consolidada y articulada en sus elementos.

El otro elemento de composición a considerar en este análisis, es el uso del/los objeto(s). Se puede pensar que el incluir un objeto puede representar incomodidad para bailar, sin embargo, en el caso de la segunda escena fue un objeto que impulsó a los bailarines a crear desde otro lugar, pudieron integrar a la banca de manera que generaron secuencias llamativas en donde sus cuerpos estaban atentos y expandidos, se crearon niveles y se apreciaba el gusto y seguridad que el objeto causaba en las estructuras de movimiento.

Nunca se percibió a una banca inerte y meramente funcional, sino que se transformó en un instrumento dúctil y plástico que permitió a los intérpretes aprovechar las posibilidades que este elemento les brindó. Por tal razón, este segundo momento - a pesar de que era predecible narrativa del ciclo de vida- generó estructuras corporales llamativas, que expusieron la habilidad corporal de cada bailarín, de manera orgánica.

Otro elemento que se incluyó fue un árbol pequeño: cada bailarín tenía uno y en un principio resultó un gran inconveniente bailar con este elemento, porque se lo debía sostener con la boca. El peso y la falta de visión que provocaba su uso, obligó al elenco a utilizar varios ensayos, para que se logre un movimiento orgánico y acoplado al objeto. El manejo del árbol era distinto a la banca, ya que este no representaba un gran cambio corporal para incluirlo y la secuencia coreográfica se creó independientemente del objeto; así que este se acopló a la frase que además era una secuencia en el nivel bajo-piso y no generó mayores complicaciones.

Los elementos externos pueden incluirse de diferentes maneras para ser trabajados, así se puede apreciar en la obra matices que generan varios niveles en la composición y como resultado



se obtiene una estructura coreográfica con calidades, niveles y sensaciones que varían conforme la obra se desarrolla.

Por otra parte, también se trabajó desde la improvisación por medio de palabras, roles y música. Estas herramientas siempre arrojaron material del cual se seleccionaron los que funcionaban mejor para la obra y que iban de la mano del gusto y necesidades de la coreógrafa.

En la escena de los árboles se trabajó con la secuencia de uno de los bailarines, la que fue aprendida de la misma manera que la secuencia de la coreógrafa, pero fue asimilada de mejor manera. Uno de las razones de esta diferencia en la asunción del material puede ser que solo cuatro bailarines la realizaron en unísono; esto hacía que la sincronía del movimiento se complementara de manera más eficiente. Evidentemente, también se debió a la familiaridad con los movimientos, ya que al ser un grupo que se entrenaba junto y cuyas frases de clase eran conocidas por todos, los movimientos y pasos de las secuencias creadas mantenían una línea que tenía similitud en algunas cualidades.

Esta similitud en las frases coreográficas y cercanía a los pasos permitieron que el aprendizaje de las secuencias sea efectivo, en cuanto a tiempo y organicidad de la forma, del ritmo y de la energía. Componer en base a secuencias que salían de los mismos intérpretes fue una decisión que funcionó por el tiempo que se requería para el montaje y que el resultado fuese asimilado y acoplado al cuerpo para que se produzca una estructura coreográfica funcional, en su mayoría, al discurso escénico de la pieza.

Como se explicó anteriormente, uno de los elementos de composición más importantes en la creación de un ritmo y coherencia de escenas de una obra son las transiciones. Estas fueron construidas con pausas o fraseos danzados que se acoplaron cuando se estaba organizando el



material y definiendo secuencias. La manera en la que se dio este enlace resulta interesante, ya que surgieron movimientos que calzaban a la perfección, razón por la cual en la obra no se percibían estas transiciones: no eran movimientos extras, parásitos o inorgánicos, sino que se volvieron parte de la estructura de movimiento y de manera sutil se pasaba de una escena a otra sin que exista una imposición secuencial.

Al finalizar la primera parte se utilizó el apagón completo (*black out*) como signo de finalización; pero no significó un corte, sino que creó una pausa necesaria para el espectador y para la obra, para que la continuación de la misma se enlace con quien mira de manera atenta y presente.

Aunque el método de creación de esta obra en particular haya sido una experiencia nueva para la coreógrafa, supuso un reto que se convirtió en una forma y herramienta de creación. Roze comentó que el trabajo con la creación de los bailarines y la improvisación le dieron resultados acertados en lo que ella quería; fue un proceso funcional por el tiempo que se tenía y en el que los elementos dancísticos se integraron de manera que su idea principal se mantuvo.

Para la creadora, su ojo y forma de tejer los materiales fue un camino que no acostumbraba recorrer, sin embargo, le dejó un proceso provechoso en donde su rol de coreógrafa probó caminos y herramientas que no había utilizado previamente.

Crear es también dejar una huella, una parte del creador se inscribe en la obra y una parte de quien ejecuta se queda registrada como un sello de identidad inscrito en el movimiento, enlazar esta identidad con otras para tener un producto es lo que el coreógrafo y el intérprete-bailarín buscan en la composición coreográfica; ya que en este lugar es en donde se aprende lo que realmente es la danza y su propósito.



Existen varios lugares desde los cuales el creador puede realizar conexiones y empezar a desarrollar su obra- como menciona Paulina Mellado- desde el nexo de la representación, desde recursos propios de la danza como energía, tiempo, espacio; o desde elementos como textos, voz u objetos.

Cada una de estas posibilidades ponen al creador en una posición de inicio, sobre una página en blanco en la que empezar a escribir con el cuerpo; y, dependiendo de sus necesidades y búsquedas estéticas dentro de la obra, el creador escucha, dialoga y negocia con el espacio, el tiempo, la música, el movimiento, etc. Enlaza estos elementos y los coloca en un espacio con un ritmo y lenguaje que obedecen a su idea, deseo, recursos y experiencia creativa. Pero se debe estar siempre atento a los requerimientos que un elemento vivo como la danza suele pedir del creador: la maravilla de la creación escénica radica en ello.

La voluntad del creador provoca un primer impulso creativo, un primer ordenamiento de materiales, una primera narrativa incluso; pero es indispensable escuchar, en su momento, cuando estas materialidades escénicas cobran vida propia y empiezan a pedir del creador su experticia, sus recursos y su disciplina, pero no su voluntad impuesta. Leer la cualidad viva de la danza es lo que garantiza producir obras coherentes y precisas en sus elementos, externos e internos.



## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al haber realizado un análisis acerca de la metodología, herramientas y elementos que se usaron en *Impulso vital*, entendemos el origen de esta idea que nació de su compositora como un impulso de representar en escena el ciclo de la vida, encontrando analogías en procesos de la evolución de la misma, y de todo aquello que tiene una energía vital.

Entender el camino y la manera de coreografiar de Frédérique Roze nos deja una gama de posibilidades que se desarrollan en el arte escénico y conociendo su primer acercamiento al cuerpo es posible entender que la forma y las decisiones coreográficas se dieron de la manera más cercana a su entendimiento y experiencia como creadora.

Acierto y error son probablemente palabras que no necesitan ser usadas dentro del camino de la creación, sino que hablamos siempre de experiencias que generan resultados; de esta manera encontramos dos caminos muy marcados utilizados en esta obra, el fraseo / marcaje y la improvisación. En ambos casos, la coreógrafa necesitó establecer puntos y directrices que llevaban a los intérpretes a reproducir y crear movimiento y mover energía, sin embargo el resultado de estos procesos fue en el primer caso no tan enriquecedor y satisfactorio como el segundo.

Crear a partir de una forma establecida, enseñar el movimiento y sus cualidades resultó ser un reto para los bailarines y puso en conflictos a la coreógrafa. Temporalmente, es posible que el proceso de aprendizaje de una forma establecida de movimiento, una calidad de estilo coreográfico sea diferente en una compañía con integrantes de distintas procedencias y experiencias. Así pues, es importante entender que el coreógrafo debe encontrar las maneras



apropiadas para producir en cada intérprete el aprendizaje, de manera adecuada, y aprovechar de cada uno sus potencialidades físicas, expresivas e interpretativas.

Por otra parte, es importante destacar que un estilo de frase coreográfico nuevo reta a los bailarines a recurrir a sus capacidades sensibles, intelectivas y experienciales para apropiarse orgánicamente de este lenguaje. Tal acción provoca un desarrollo en la calidad interpretativa del bailarín y multiplica el conocimiento de sus capacidades corporales: herramienta fundamental en esta disciplina artística.

En *Impulso vital*, el aprendizaje del fraseo marcado por la coreógrafa produjo este lugar de conocimiento y, por otra parte, aún cuando en muchos casos resultó una tarea frustrante y difícil, también provocó un aumento en la camaradería y la dinámica grupal creativa, a nivel energético y emocional. Es importante recalcar que la familiaridad y confianza que se crean en un proceso creativo, con respecto a la socialización de los integrantes, puede influir de manera positiva o negativa en el mismo; ya que al utilizar el movimiento y por ende al cuerpo, como su instrumento de transitar el mismo, las relaciones que se generan y la energía que se crea es inevitable por tratarse de un arte vivo.

Aunque no se realice un análisis profundo con énfasis en cómo las relaciones influyen en un proceso creativo, es posible afirmar que este punto dialoga directamente con el bailarín, el cuerpo se expone y se abre a un cuerpo otro, en donde sensaciones y emociones se desarrollan de mejor manera si existe cofianza por mínima que esta sea. Recordemos que el cuerpo es la primera fuente por la cual nos conectamos y relacionamos con los demás, la primera capa de socialización del humano, en cualquier situación.

Para la coreógrafa, el cuerpo tiene infinidad de posibilidades que se experimentan en un proceso creativo y en el de aprendizaje de técnicas. Asumir al cuerpo como una base de



aprendizaje infinito promueve tener un intérprete listo y que se adapta a cualquier técnica; en este caso los bailarines con una formación variada y distintas posibilidades físicas pudieron entrar en la forma del movimiento con ciertas dificultades, mismas que no lograron desarrollarse hasta donde la coreógrafa deseaba. Pero esta contradicción hizo que Roze identifique cuál método era mejor para que los intérpretes desplieguen dinámicas y secuencias orgánicas y seguras para sus cuerpos.

Si bien es cierto, el primer acercamiento de la creadora con el cuerpo fue la gimnasia, técnica que desarrolla flexibilidad y rompe con la organicidad y forma normal del cuerpo y en donde el esfuerzo, el entrenamiento y la disciplina son objetivos claros que se deben cumplir. Con este primer aprendizaje - aunque no fue el único -, Roze acudió a estos protocolos físicos y surgieron en ella características al momento de dirigir; además de contrastar la manera de ser social y culturalmente en su país, en donde el cuerpo se organiza y está muy apegado al ideal de efectividad y perfección técnica; y la danza tiene clásicamente una estética establecida como lineal, semejante y perfecta.

Por otra parte, en los procesos de improvisación, como ya se ha dicho, se recurre a otras capacidades de traducción y creación en el intérprete. Esta facilidad de crear mediante improvisaciones y estímulos externos que proponía la coreógrafa fue lo que funcionó para el grupo. Quizás porque la forma permanente de crear era similar a esta; el trabajo de la compañía se desarrollaba dentro de este sistema en donde la dirección proponía temas, imágenes, palabras o frases que daban un impulso inicial a la creación personal-subjetiva de cada bailarín; los cuerpos tenían la libertad de moverse con una motivación que no los encerraba en una forma preestablecida ni diseñada, sino que eran los cuerpos protagonistas del deseo de moverse con su



estilo y cualidad propia. Esto enriqueció la obra y ayudó mucho a la coreógrafa para fusionar, separar o mantener dichas estructuras de movimiento.

Las estrategias coreográficas basadas en métodos y herramientas de improvisación –bien utilizadas- siempre logran obtener del intérprete creador no solo un gran nivel de expresión y desempeño, sino que permiten procesos de apropiación del material, las ideas y los nortes estéticos que operan en la obra. Esta apropiación que hace el intérprete-creador conlleva una presencia y tránsito particularmente conectados con todo el discurso estético, sumando a la propuesta y permitiendo un aprendizaje difícilmente olvidable. En *Impulso vital*, esta parte del proceso composicional fue grandemente disfrutado y aprovechado por los bailarines.

Con un esquema y materiales creados, la obra empezó a tomar forma y la coreógrafa pudo enlazar el producto de varias herramientas creativas, que hacían soporte a esta estructura escénica. La forma creada que había pasado por filtros de depuración, reorganización y definición de movimientos estaba en una línea neutra; y se fusionó con el tiempo y el ritmo para que cualidades de movimiento, intenciones, sensaciones y calidades se adhirieran a la estructura principal, se moldeen y los intérpretes construyeran un sentido en la misma, un nivel interpretativo y una presencia escénica.

Todos estos elementos son importantes en la creación de una obra, por lo que su uso debe estar ligado a la motivación personal de quien compone y de quien baila; cargar energéticamente al movimiento es lo que logra conectar con el espectador, haciendo que la danza cumpla con uno de sus objetivos como arte, comunicar, entrar en contacto senso-racional con el público.

Transitar el movimiento con el cuerpo despliega formas, dichas formas se organizan y el conjunto de este procedimiento genera un sentido, un lenguaje específico, una relación y un



resultado. Cada uno de los puntos mencionados, son caminos por los cuales se recorrieron y, con respecto a cada escena, se trabajaron hasta obtener un resultado que, en momentos, funcionó con organicidad y eficiencia discursiva; aunque en otros esta organicidad y eficiencia no se lograron en su totalidad.

Relacionar estas directrices resulta un tanto complejo para quien dirige; sin embargo, una de las maneras más efectivas de hacerlo es permitiendo que la temporalidad de la obra se construya en sí misma, leyendo la organización que orgánicamente se va produciendo en el enlace de los materiales. Esta es una de las tareas más complejas en la composición escénica, por ello es indispensable que el coreógrafo esté atento a ese pulso que adquieren los materiales coreográficos, en relación con los estados corpo-emocionales de cada bailarín y con el uso del espacio escénico y sus elementos.

Elementos como iluminación y vestuario fueron trabajados desde una perspectiva neutral y que estuviera afín con la organicidad y ciclo de la vida/energía propios de la puesta en escena. Colores, tonos, ambientes y texturas utilizadas fueron elegidos cálidos, los mismos que reflejaban la presencia de la vida/energía; si detallamos y fijamos las características de estos elementos podemos decir que se construyeron en base a lo más puro, original y simple. Lo simple en esta obra representa la cualidad de la energía que fluye, lo simple manifestado en el vestuario nos abre paso a que el movimiento no sea estropeado por el mismo, a que el cuerpo se vea y se transmita esta organicidad que tiene la vida y el movimiento.

Los ambientes creados iban muy acorde a la armonía general del todo en la escena y además creaban contrastes, sombras, reflejos en aquello que se quería destacar y comunicar; estos elementos que se trabajaron desde lo más cotidiano y simple pudieron adherirse a la estructura



completa que necesitaba la obra para complementar la idea/sentido que pieza y coreógrafa necesitaban.

Composicionalmente, Frederique Roze supo guiar a los intérpretes y organizar sus materiales creativos, de tal manera que el tiempo de estas secuencias surgió espontáneamente y pudo construirse un ritmo. Físicamente las secuencias fueron demandantes; el movimiento era constante, fluído y se sostuvo sobre una dinámica que no permitía que el cuerpo del bailarín decaiga en energía, pero tampoco que se fatigue en extremo. Con esta cualidad, el cuerpo muy difícilmente disminuye su calidad interpretativa, por lo que generar secuencias de movimiento con una dinámica intensa y activa fue una estrategia que sirvió a los intérpretes creadores.

Por otra parte, esta cualidad de movimiento permitió que se construya una *sinergia* grupal que sostuvo a todos en un rango energético particular, decantado también en una forma de expresar entre los bailarines. Esta sinergia fue así mismo la fuente a la que los intérpretes acudieron para la construcción de su dinámica individual, lograda así mismo por la creación de un lenguaje propio de la pieza y común a todos los bailarines.

En los procesos de creación escénica, uno de los elementos que define el desarrollo de una obra es el espacio y la relación con este. En este caso, el teatro *Carlos Cueva Tamariz* ofrecía comodidades que permitían que la coreografía realice su montaje visualmente de manera efectiva (incluidas las decisiones estéticas de vestuario, maquillaje e iluminación). El reto se encontraba en que todo el espacio físico logre conectar con la obra, que el público en verdad sienta esa energía vital propuesta en ella.

Aunque el teatro proporcionó un espacio cómodo y muy efectivo para los bailarines, probablemente un espacio más pequeño y cercano a la mirada del público, hubiese conseguido



una comunicación más íntima y cercana con el espectador, para procurar una conexión sensorial más amplia y, por tanto, una experiencia sensible más completa.

Consecuentemente, en la toma de decisiones de composición coreográfica se debe considerar la intensidad del discurso escénico y la accesibilidad a esta por parte de la audiencia. En el caso de *Impulso vital*, el teatro escogido brindó comodidades con respecto al amplio espacio físico que tienen los bailarines para bailar, se pudo hacer un trabajo lumínico apropiado para la obra y fue posible tener mucho más público en una sola función. No obstante, en la pieza hubo varios momentos y gestos significativos, como la energía de los intérpretes en una esfera de cuerpos vibrantes, el baile ritual o los nacimientos, que tal vez no fueron percibidos en su totalidad expresiva por el público, debido a la distancia física con la escena.

Estas características a las que se recurrió con frecuencia hicieron que, en momentos específicos, el proceso creativo se sienta forzado con respecto a la representación de los intérpretes. El director debe dialogar y escuchar con sus intérpretes y con la obra en conjunto, no es aconsejable establecer normas rígidas e inamovibles en un proceso de composición escénica, porque se detiene el normal flujo creativo de los intérpretes y el diálogo activo con sus saberes y capacidades expresivas y técnicas.

En *Impulso vital*, la frase coreográfica final no terminó de satisfacer a Roze y significó tiempo y esfuerzo innecesariamente invertidos, ya que se podía trabajarla de una manera distinta: combinando pasos, marcando niveles o poniendo menos intérpretes en ella. Quizás el uso de herramientas composicionales para que la frase se transforme de acuerdo a las habilidades y experiencia de los bailarines hubiese permitido una construcción coreográfica menos desigual y mejor organizada, en esta parte de la obra.



Otra de las escenas que no se logró construir de manera satisfactoria fue la de los partos. La ausencia de información y memoria corporal que produce un acto como el parto, en una de las intérpretes, produjo que su desempeño escénico no fuese del mismo nivel que el de aquellas que habían vivido la experiencia. Una posible solución hubiera sido componer la escena únicamente con las intérpretes que habían experimentado la maternidad, para evitar la poca organicidad de la expresión de alguien sin tal vivencia.

Dichos momentos escénicos no necesariamente representan un error, sino la adquisición de experiencia, de oficio composicional. Resaltarlos no debe provocar incomodidad, es un espacio de reflexión y de búsqueda ya que así como el cuerpo tiene posibilidades innumerables, el hecho creativo puede constituirse de varias formas que solo se las aprecia en su hacer/probar/experimentar. Quizás el tiempo fue uno de los obstáculos para que estos materiales no hayan mutado; es importante establecer un tiempo prudente para que el coreógrafo tenga el espacio necesario para crear, organizar, probar, deshacer, quitar y reestructurar la secuencia creativa y que, de esta manera, el resultado sea simplemente su deseo plasmado en el cuerpo y el movimiento.

Valorar un trabajo corporal será siempre subjetivo y aunque el ser humano deje de lado influencias de gustos y apreciaciones personales, estas aparecen de manera inconsciente. Pero también es interesante hablar desde el lugar del intérprete, del haber vivido el proceso y analizar el mismo después de varios años. Este distanciamiento temporal, corporal, emocional y racional ha permitido generar un análisis del proceso creativo de *Impulso vital* - entre objetivo y subjetivo - que ha apelado a la recapitulación de la experiencia sensible del bailarín, a la teoría utilizada como soporte conceptual y analítico, y a la perspectiva que el tiempo me ha otorgado con respecto a mi tránsito en el proceso creativo de la obra.



Vale también recalcar que toda interpretación humana está atravesada por la información, educación, experiencia y mirada cultural de quien la realiza. En ese sentido, esta tesis ha procurado *deconstruir* las elecciones estéticas, técnicas y compositivas de *Impulso vital*, para sobre todo entender cómo haber sido parte de la obra ofrece un campo de aprendizaje en el camino como artista escénico y creador.



## BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Ana. (2015). *Teatro de objetos*. Buenos Aires: Editorial inteatro.

Graham, Martha. (2012). Memoria ancestral. En e. Donoso, *Formación rítmica y danza / compilación* (pág. 11). Quito.

Fuentes Medrano, Álvaro. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Bogotá: Icono editorial.

Le breton, David. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: ediciones/ metales pesados.

Lepecki, André. (2006). *Agotar la danza*. España: Editorial Universidad de Alcalá.

Mellado, Paulina. (2008). *Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Santiago de Chile: editorial andros.

Ortiz, Ernesto. (2014). *Ernesto ortiz 2014*. Cuenca: Objetos singulares.

Ortiz, Ernesto. (2016). *La creación en danza*. Cuenca: Facultad de artes.

Pavis, p. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: paidós.

Roze, Frederique. (11 de 2019). Narración/entrevista.

Perez Soto, Carlos. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: Editorial lom.

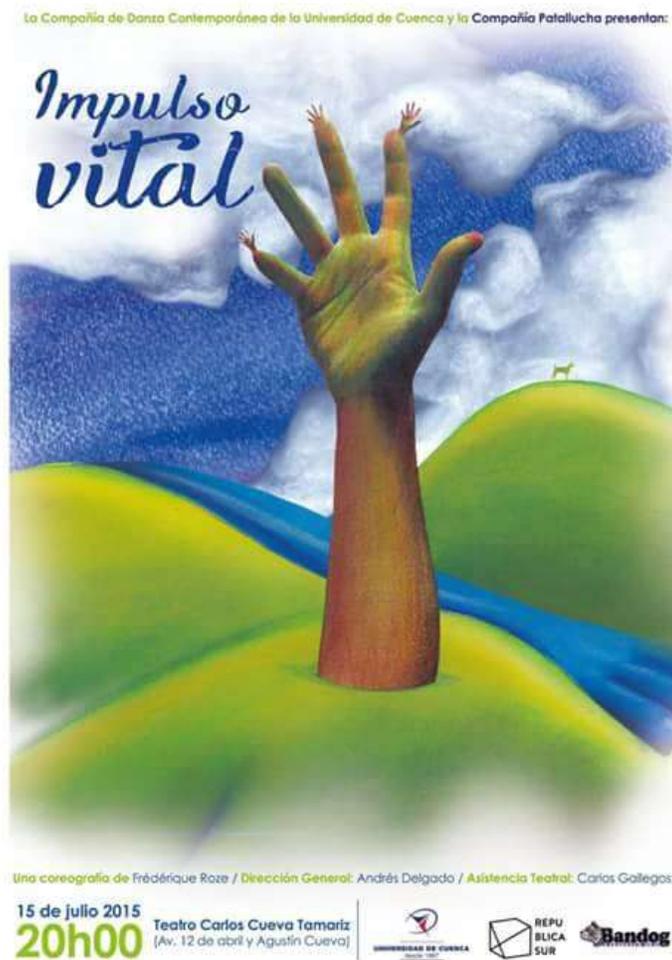


## ANEXOS

### Enlace de la obra

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_wuw22wowYU](https://www.youtube.com/watch?v=_wuw22wowYU)

### Afiche de la obra y fotografías











<b>Ficha Técnica de la obra</b>	
<b>Título</b>	<b>Impulso Vital</b>
<b>Coreógrafos</b>	Frédérique Roze Carlos Gallegos
<b>Fecha de estreno de la obra</b>	15/07/2015
<b>Lugar de estreno</b>	Teatro Carlos Cueva Tamariz
<b>Nombre de la compañía</b>	Compañía de danza contemporánea Universidad de Cuenca
<b>Director de la compañía</b>	Andrés Delgado
<b>Ensayista</b>	Sandra Gómez
<b>Intérpretes Creadores</b>	Isabel Rodríguez- Jhonny Pico- Cristian Zárate- Rebeca Matute- Nancy León- Andrés Jaramillo Sandra Gómez- Andrés Delgado
<b>Diseño de iluminación</b>	Jorge Gutiérrez
<b>Diseño de vestuario/ escenografía</b>	Frédérique Roze-Carlos Gallegos



## Entrevistas

### Entrevista 01

[https://drive.google.com/drive/folders/1Z-qSQKzV7g65yuOKam8yxqRt9-ov9-](https://drive.google.com/drive/folders/1Z-qSQKzV7g65yuOKam8yxqRt9-ov9-ok?usp=sharing)

[ok?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Z-qSQKzV7g65yuOKam8yxqRt9-ov9-ok?usp=sharing)

### Entrevista 02

- 1) **¿Cómo dialoga la decisión del vestuario con el discurso plástico (escenografía, utilería, música) de la obra?**

*Para mí, el vestuario es una forma de manifestación no verbal. Significa que el vestuario me permite decir algo sin que sea explícita. Por ejemplo, he escogido un color (café) que comunica y resalta el tronco de los árboles usados en la obra. De la misma manera, cuando los bailarines se presentan torso desnudo, hay una conexión con la sencillez de la escenografía, la cual es también despojada, desnuda...*

- 2) **¿Quién diseñó el vestuario?**

*Lo diseñamos Carlos y yo con ayuda de la costurera.*

- 3) **Al analizar la iluminación, ¿Cuál fue su visión general para proponer el diseño de luz? ¿Quién y bajo qué criterios diseña la iluminación en diálogo con la directora?**

*Mi visión general fue darle libertad al creador de iluminación y cuando llego el tiempo que el me proponga su diseño, solo comunique con el sobre detalles que se necesitan cambiar afín que cada escena respete una lógica entre iluminación, propósito, música y escenografía.*

*No te puedo responder más en este tema porque Cacho fue el que diseño la luz con la ayuda de Jorge Gutiérrez.*

*Lo único que te puedo decir es que pedí una iluminación que “desaparece”, que no se note. Necesitaba que cada cambio sea “invisible”.*