

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

**La tridimensionalidad como herramienta creativa y experimental: aplicación, análisis y relectura a partir del ejercicio escénico *DiaRios de Saliva***


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

**Autora:**

Gabriela Paola Pauta Polo

**Directora:**

María Sol Rosero Moscoso

ORCID:  0009-0001-2855-3083

**Cuenca, Ecuador**

2023-09-19

### Resumen

El presente estudio busca develar cómo el principio de tridimensionalidad propuesto por Lucas Condró en la investigación de danza-improvisación Asymmetrical-Motion, se convierte en una herramienta para obtener material sensitivo, creativo y experimental dentro del proceso de creación del ejercicio escénico *DiaRios de Saliva*. En este caso, la tridimensionalidad ha sido influida por el contexto y la mirada, es decir, por cómo se ha dado la manipulación de esta herramienta, la relación de ésta con otras, y los acontecimientos coyunturales que se depositan en el cuerpo. Se podría dar paso a una nueva lectura de la tridimensionalidad, en base al proceso de creación del ejercicio escénico, permitiendo observar cómo cambian los paradigmas en la Danza. Esta incorpora la consciencia y el pensamiento de los cuerpos diversos y criticando a la dominación hegemónica que establece estereotipos e ideas fijas sobre los mismos. Se complementará el análisis con la revisión de ejercicios que abordan el principio de la tridimensionalidad desde otras líneas de trabajo corporal para repensar su sentido en su relación con lo que nos rodea.

*Palabras clave:* espacio, laboratorio de investigación, danza, teatro



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

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

### Abstract

The present study seeks to reveal how the principle of three-dimensionality proposed by Lucas Condró in the research of dance-improvisation Asymmetrical-Motion, becomes a tool for obtaining sensitive, creative and experimental material within the process of creating the stage exercise *DiaRios de Saliva*. In this case, three-dimensionality has been influenced by the context and the look, that is, by how this tool has been manipulated, the relationship of this with others, and the conjunctual events that are deposited in the body. It could be a new reading of the three-dimensionality, based on the process of creating the stage exercise, allowing to observe how paradigms change in Dance. This incorporates the consciousness and thought of the various bodies and criticizes the hegemonic domination that establishes stereotypes and fixed ideas on them. The analysis will be complemented by the review of exercises that address the principle of three-dimensionality from other lines of body work to rethink its meaning in its relationship with what surrounds us.

*Keywords:* space, research laboratory, dance, theatre



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

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

## Índice de contenido

## Introducción

I. Capítulo I: La tridimensionalidad y el Asymmetrical-Motion.....	11
1.1. El Asymmetrical-Motion y Lucas Condró.....	11
1.2. El lugar de la improvisación en el Asymmetrical-Motion.....	12
1.3. La tridimensionalidad dentro del Asymmetrical-Motion.....	14
II. Capítulo II: La tridimensionalidad: aplicación y apropiación de la herramienta en el proceso de creación. ....	17
2.1. La tridimensionalidad: aplicación de la herramienta .....	17
2.2. Apropiación de la herramienta .....	22
III. Capítulo III: <i>DiaRios de Saliva</i> : análisis y cambio de mirada.....	29
3.1. <i>DiaRios de saliva</i> . Resultado de laboratorio.....	29
3.2. Ontología política del movimiento – André Lepecki .....	32
3.3. Del cuerpo-territorio como re-apropiación para re-existencias emancipatorias – María Moreno Rayman. ....	35
Conclusiones.....	38
Referencias .....	41
Anexos .....	42

## Índice de figuras

Figura 1. Imagen tomada de la primera muestra de DiaRios de Saliva.....	25
Figura 2. Círculo de expresividad.....	26
Figura 3. Ejecución de la espiral en el círculo de expresividad.....	26
Figura 4. Ejecución de oposiciones en el círculo de expresividad.....	27

## Agradecimientos

De corazón agradezco por haber sostenido este proceso junto a mí:

A Alexandra y Néstor.

A Viviana, Belén, Camila, Andrés, Juan Fernando, Doménica, Dania, Guillermina, Andrea, Paula, David, Moringa, Azucenas y Art Exprience.

A Mashol.

A mi David Alejandro.

A mis tías, ñañas y ancestras/os en vida y muerte.

A aquellas/os maestras/os que han inspirado y han sido parte de mi formación.

A todas las escritoras y autoras latinoamericanas que han inspirado esta tesis.

A las voces que, a pesar de haber sido brutalmente silenciadas en el mundo, han luchado día a día por una vida digna y/o han encontrado algún sentido en el Arte.

Al amor, al dolor, a la música, al teatro y a la Danza.

## Dedicatoria

A mis seres de luz Paula, David, Sebastián, Santiago, Samantha y Samuel.

A mi madre y a mi padre.

A la Danza.

## Introducción

En la Escuela Danza y Teatro, actualmente Artes Escénicas, de la Universidad de Cuenca, se exploran diferentes herramientas creativas y corpóreas que mueven el pensamiento integro mente-cuerpo. En cátedras como Expresión Corporal, Voz, Actuación, Danza Contemporánea se exploraban principios del Método Laban, el concepto y la práctica de la *presencia* del Odin Teatret o Ericka Fischer-Lichte, el Método Feldenkrais y, el colchón de esta investigación teórica, el Asymmetrical-Motion. Procesar la información sensorial del movimiento anatómico para mejorar el funcionamiento del cuerpo es, de hecho, un aspecto importante de lo somático y de esta investigación reflexiva. Aportaron al despertar de la expresión corporal otras asignaturas teóricas, teórico-prácticas, que despertaron la auto-reflexión y alimentaron argumentos que visibilizan y critican las formas de poder, con una lectura diferente sobre el cuerpo.

Es necesario mencionar lo que previa y simultáneamente ocurría en un contexto nacional, lo cual encajaría con la información recibida al cursar esta carrera. Dentro del contexto coyuntural, que se refiere a las luchas sociales en Ecuador, levantamientos estudiantiles dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y a procesos individuales que pertenecen a una memoria colectiva; el movimiento, la danza y el teatro, desde lo político, tenían un sentido o una salida canalizadora. ¿Cuál es el papel del Arte o de la Danza en la sociedad? ¿Qué hace falta para tangibilizarlo? ¿Qué nos dice el cuerpo bajo estas circunstancias violentas o coyunturales? Es importante repensar en la necesidad de reconfigurar la concepción de cuerpo (y sus dimensiones)<sup>1</sup> y en cómo este es más que un cuerpo físico, que no es igual al que está a nuestro lado, que se construye de manera única según las formas en las que es afectado, en las que alberga memoria ancestral y en las que interactúa con el mundo contemporáneo.

En este trabajo, se estudiarán ciertos conceptos filosóficos, ontológicos y sociológicos para entender las afecciones a nuestro contexto. Un antecedente importante por mencionar es la influencia de la pandemia por COVID – 19, dado que varios de mis compañeros, compañeras y compañeras, incluyéndome, trabajamos en encierro todo lo que a proceso práctico se refiere (2021-2022). Esto sin duda creó una condicionante que llevó a la realización de un trabajo en

---

<sup>1</sup> “Nuestra cultura ha limitado lo corporal a lo biológico, lo vivo a lo físico y lo material a lo mecánico. Hemos concebido al hombre enfrentado a la naturaleza y también hemos descuartizado conceptualmente nuestro cuerpo al pensarlo en términos de “aparatos”. No se trata ahora de re-ligarlos, ni articular estos sistemas desacoplados pues el aislamiento y la disociación no han sido más que ideas inadecuadas, marcos referenciales mutilados. Las dimensiones de la experiencia corporal son modos diversos de focalizar las vivencias. Estos modos son fruto de nuestra complejidad como seres vivientes, de la multiplicidad de nuestras afecciones, de la diversidad de formas de pensarlas y configurarlas.” (Najmanovich, 2009)



solitario en donde yo misma sería la creadora, directora e intérprete cuyo espacio de trabajo eran habitaciones no adecuadas debido a un confinamiento obligatorio.

Así fue como mi proceso laboratorial partió desde la violencia que palpaba día a día para elaborar un ejercicio, muestra o elemento<sup>2</sup> en donde pudiera explorar esta vivencia. El balbuceo inicial que resultaría en mi cuerpo sería con los diferentes referentes dancísticos, teatrales, filosóficos y heridas históricas que había obtenido dentro de la Escuela y del contexto. El resultado fue *DiaRios de Saliva*, un ejercicio escénico que dialoga entre la Danza y el Teatro para que una mujer pueda exponer su transbordo al suicidio.

Durante los tres ciclos de la Cátedra de Laboratorio y la creación a solas durante el encierro por la pandemia, ocurrió un caos que me permitió tomar diferentes herramientas, y, de entre ellas, seleccionar la tridimensionalidad que propone Lucas Condró en su investigación pedagógica, la cual sistematiza y desarrolla para dar como resultado lo que llamó Asymmetrical-Motion desde 2012<sup>3</sup>. Enfocaba mi quehacer, mi movimiento y mi senti-pensar en las técnicas y las afecciones que surgen en el cuerpo por consecuencia de regímenes de opresión.

Para el desarrollo de este trabajo escrito partiremos desde las siguientes problemáticas: ¿Qué se entiende como el principio de tridimensionalidad dentro del trabajo de Asymmetrical-Motion de Lucas Condró? ¿Cómo se da la apropiación de la herramienta de tridimensionalidad dentro del proceso laboratorial que tiene como resultado la muestra escénica *DiaRios de Saliva*? ¿Cómo surge una reinterpretación y una nueva lectura de la misma técnica?

La presente investigación tiene como principal objetivo estudiar la tridimensionalidad proveniente del trabajo de Lucas Condró, entendiéndose como herramienta creativa-experimental, y analizar su aplicación, apropiación y relectura en el ejercicio escénico *DiaRios de Saliva*. Si bien esta tesis es parte de un proceso institucional con el fin de obtener el título de tercer nivel, también, con las preguntas y frustraciones, surge un proceso personal donde se mueven deseos y resignifican herramientas.

---

<sup>2</sup> “Un **elemento** es la **parte más simple de una materia**, que, al juntarse a otras, conforman la base de algo.” (ConceptoDefinición, 2021)

<sup>3</sup> En este texto nos referiremos al Asymmetrical-Motion por su nombre completo o por las siglas AM.

Estos cuestionamientos nos llevan a indagar en la tridimensionalidad de Lucas Condó y en su aplicación como herramienta y principio dentro del proceso laboratorial del ejercicio escénico. Exploraremos y sistematizaremos la aplicación de la herramienta en el proceso de laboratorio creativo y buscaremos comprender desde distintos referentes escénicos, artísticos y estéticos, la aplicación y relectura de la herramienta en el proceso de creación de *DiaRios de Saliva*. Finalmente, determinaremos, desde la apropiación de la tridimensionalidad, la producción de una nueva mirada de esta herramienta.

Para desarrollar este estudio nos centraremos dentro del primer capítulo en plantear la tridimensionalidad como un principio de movimiento del Asymmetrical-Motion. Abordaremos, luego, la aplicación práctica desde la vivencia personal y laboratorial apoyadas de la metodología de la práctica como investigación, y, consecuentemente, revelaremos en un tercer capítulo cómo se da la relectura de esta herramienta dentro del ejercicio escénico.

## I. Capítulo I: La tridimensionalidad y el Asymmetrical-Motion

### 1.1. El Asymmetrical-Motion y Lucas Condró

*“Entonces la creación de una técnica sería algo así como la sistematización de una singularidad. Y una singularidad sería la posibilidad de nombrar un híbrido. La posibilidad de nombrar lo que no existe.”*

(Condró, Moyano, & Miranda, Lo Singular, 2017)

Lucas Condró nació en Buenos Aires en el año de 1977. Es investigador del movimiento, bailarín y profesor. Se ha formado en Argentina, Holanda y Francia. En su país, estudió con diferentes maestras como Marta Lantermo, Mariana Bellotto, Marina Giancaspro, Ana Garat y Eugenia Estévez. En 1999 fue invitado por el maestro y coreógrafo David Zambrano a realizar un seminario en la SNDO (School For New Dance Development) en Ámsterdam donde realiza sus estudios durante tres años y recibe el título de «Dance Maker». Luego, al sur de Francia, inició un posgrado en improvisación de nombre E.X.E.R.S.E en el Centre Chorégraphique National de Montpellier que continuaría con la formación en investigación y creación de su propio lenguaje dentro del campo de la danza contemporánea. Ha participado como bailarín y coreógrafo en obras propias y ajenas (The space, 34 metros, Materia Aérea, Alguien próximo). En el año 2005, se le presentó la oportunidad de ser profesor por primera vez mientras realizaba sus labores como intérprete en Europa y Argentina. Debido al vértigo por no tener las herramientas suficientes para transmitir el acto intuitivo de la danza surgió la necesidad de pensar en los aspectos pedagógicos que le permitieran experimentar cambios en el cuerpo, movimiento y conciencia de las personas que estudiaban con él, afirmando como las metodologías determinan el resultado técnico. En grupos de estudios gestados por Lucas, el mismo quien empezó a escribir sobre su experiencia dancística tanto en cuestiones del movimiento como en cuestiones de formación y didáctica. Desde el año 2012 y hasta la actualidad lleva adelante la labor de investigación pedagógica donde trabaja en sistematizar y desarrollar lo que dio en llamar Asymmetrical-Motion que parte de su práctica de los últimos años y con ella la tridimensionalidad como un principio y, a su vez, una herramienta dentro de este movimiento. (Condró, n.d.)

Estos materiales fueron publicados a manera de diario de las experiencias de clases en su primer libro “Notas sobre pedagogía y movimiento” en 2015. El siguiente año, formando otro grupo de estudio surge el libro “Lo Singular” publicado en 2017, propone procedimientos para comprender lo que sucede cuando nos encontramos en un proceso de sistematización. En 2022 nos ofrece “Asymmetrical-Motion/Clases”, un baúl de herramientas para generar diversas experiencias dancísticas a partir de la descripción detallada de sus clases

compartiendo “la pasión artística de la pedagogía”. (Condró, *Asymmetrical-Motion/Clases*, 2022)

El AM es una investigación del movimiento o técnica singular<sup>4</sup> dentro del campo de la danza contemporánea planteado por Lucas Condró, que busca escapar de modelos preestablecidos sobre la danza y llegar a descubrimientos singulares de cada intérprete. Para ello, aparte de una metodología precisa que emplea en la transmisión de sus conocimientos, explora premisas en base a dos ejes principales que son la correlación e independencia que tienen entre sí las partes de nuestro cuerpo, y, la estructura y el peso como dos nociones que colaboran simultáneamente para darle al cuerpo movimiento y agilidad. Desde el AM se aborda tres partes principales del cuerpo -cabeza/omoplatos/cadera- que se relacionan y trabajan asimétricamente. Estas ideas en el movimiento lo llevaron a trabajar la asimetría natural del cuerpo que “los hábitos de la formación mantenían silenciado” (Messiez & Condró, 2016).

### 1.2. El lugar de la improvisación en el *Asymmetrical-Motion*

Al llevar a cabo una clase, Lucas brinda una serie de consignas<sup>5</sup> que permiten generar relaciones entre la percepción y el hacer, para así exponer cosas que desconocemos sobre el cuerpo mientras improvisamos con la danza. Es decir, existe una clara diferencia entre la manera de llevar una clase de técnica tradicional como la danza moderna que marca secuencias coreográficas para la dominación de dicha técnica o paso, el AM plantea premisas que permiten que la persona que es parte de la clase pueda explorar su movimiento con libertad sin preestablecer una forma o modelo a seguir. Hablamos más bien de un restablecimiento de las relaciones con nuestro movimiento. Cuando nos referimos a la improvisación, a groso modo, se define como la ejecución de una acción que no fue prevista o preparada. Dentro de la danza, el acto de improvisar

“requiere una disposición especial, implica salirse de sí y soltar todos los anclajes que la coreografía nos aporta para sentir seguridad y lanzarse a un abismo repleto de lugares no conocidos que sorprenden tanto al espectador cómo al ejecutante. Sin embargo, no se va en caída libre, siempre nos sostiene la experiencia previa, los

---

<sup>4</sup> Técnica: sistematizar la singularidad. Singularidad: nombrar un híbrido, aquello que no existe. (Condró, Moyano, & Miranda, *Lo Singular*, 2017)

<sup>5</sup> Emplearemos los términos *herramienta*, *consigna* o *premisa* para referirnos a diferentes tipos de instrucciones que presentan las tareas, cada una con peculiaridades que contienen la una a la otra. Tenemos *herramientas* que sería las estrategias o el conjunto de instrumentos para conseguir el objetivo, y la *consigna* o *premisa* el enunciado que se transmite como base para iniciar la exploración enfocados en la misión.

encuentros con la técnica y con lo otro que posibilitan transitar rutas conocidas que pueden ser desbordadas y retomadas continuamente.” (Múnera, s.f.)

La manera en que Lucas recurre a la improvisación nos revela dos lecturas, por una parte, el aspecto simbólico y por otro el técnico. Al referirnos al aspecto simbólico tomamos en cuenta los inicios de la corriente de la improvisación que, durante el período de la danza moderna, a comienzos del siglo XX, se improvisaba en función de ampliar el repertorio de movimientos y luego coreografiarlos. No es hasta los años sesenta donde la improvisación tomó una relevancia diferente, como una manifestación contracultural que intentaba redefinir los ideales y formas de hacer y pensar la danza como era conocida tradicionalmente, cuestionando la soberanía de la dirección del movimiento que partía de la conciencia intencional y lo premeditado en la danza clásica y moderna (Menacho, 2008), he ahí el AM como herramienta contracultural.

Para el Asymmetrical-Motion, que acoge a la mente como espectador, observador o testigo para aprender de aquello que no conocemos porque no lo vemos, la improvisación se convierte en un camino para enseñar y hacer danza avivando la información orgánica que suele estar perdida o anulada en el pensamiento corporal.

Por el otro lado, al referirnos al aspecto técnico pondremos premisas que en su primer libro describe para qué, a manera de ejercicios, sirvan de entrenamiento replicable de su investigación. Según el índice de referencia de Condró (2016, p. 3) estas premisas serían: “Las partes y el todo”, “Estructura y peso”, “Columna”, “Repercusión”, “La curva”, “Micro-movimientos”, “Rotaciones múltiples”, “Caer”, “Espacio entre”, “El atrás”, “Espacio infinito”, “Tridimensionalidad”, “Imaginación”, “Hábitos”, “Potencia”.

En el trabajo de Lucas, la improvisación tanto en lo simbólico como en lo técnico es un elemento transversal. Todas las herramientas que él plantea están atravesadas por la improvisación en su manera de no buscar una forma establecida de un bailarín/a sino más una figura de explorador/a con directrices que encaminan a indagar el principio de movimiento que es la asimetría. En la presente tesis se enfatizará en el análisis de una de las herramientas que nos ofrece el AM: la tridimensionalidad. Debido a su amplitud, existe la necesidad de tomar esta herramienta específica sin olvidar que, al igual que lo que nos dice la consigna de las “partes y el todo” (Condró, 2016, p. 3), todas las herramientas están íntimamente conectadas para alcanzar el principio del AM. En los siguientes capítulos

profundizaremos en cómo la tridimensionalidad se ha convertido a la vez en principio y motor de esta tesis.

### 1.3. La tridimensionalidad dentro del Asymmetrical-Motion

Entendido desde la física, la tridimensionalidad, es la “cualidad de lo que es tridimensional, es decir, que muestra la profundidad, el ancho y la altura” (Campos Mosqueda, 2017). Dentro de las artes, este concepto se ha visto mayormente representado por las artes plásticas donde “construir, destruir y reconstruir son acciones ligadas a la manipulación plástica [...] trabajar el volumen requiere de habilidades que van más allá de lo puramente artístico” (Lozano, 2016, p. XX), despierta la sensorialidad. En los escritos sobre Asymmetrical-Motion se recalca la importancia de la forma tridimensional que tienen las espirales del cuerpo en el movimiento en relación al espacio, pero ¿qué quiere decir este enunciado? Lucas Condró (2018) escribe respecto a este concepto traspolado a la danza que investiga

Un cuerpo con conciencia de su volumen.

Ese cuerpo a través de su mirada con conciencia del exterior.

Ese cuerpo situado en relación a la arquitectura del espacio.

Otro cuerpo que elige situarse para mirar ese cuerpo.

Ese cuerpo con conciencia de su volumen en relación a la arquitectura del espacio y a su vez percibiendo el punto de vista desde donde está siendo visto por el otro cuerpo.

Un tercer cuerpo que se sitúa para ver al segundo cuerpo que a su vez está viendo al primer cuerpo moverse.

En esa relación de perspectivas se puede dar la conciencia prismática del espacio y por ende cómo el cuerpo podría moverse en esa multiplicidad de planos que es el espacio.

Si el cuerpo pierde conciencia de su volumen o la relación de puntos de vista, el espacio se retrae, el cuerpo pierde su ligereza.

En el movimiento de esos cuerpos y su revelación mutua con los planos del espacio aparece la fuerza específica de la danza: la tridimensionalidad...

La precepción de tres dimensiones convencionalmente conceptualizadas como profundidad, ancho y altura se traslada al propio cuerpo, al otro cuerpo y al espacio al mismo tiempo que se relacionan entre sí, los cuales al momento de la práctica se relacionan conjuntamente de forma tridimensional. Uno de los objetivos del AM es investigar y desarrollar la consciencia

del espacio en relación al movimiento, como nos dice la consigna “El atrás” que trabaja esa percepción tridimensional enfocándonos en el plano posterior del cuerpo, entre otras premisas que resultan estratégicas para la obtención del cuerpo como un todo (cuerpo físico, erótico, emocional, percepción, mente y espíritu) con todos sus frentes. Entre estas otras estrategias para la obtención de este principio de tridimensionalidad tomaremos otras herramientas para ampliar su entendimiento práctico como “La curva”, “Rotaciones múltiples”, “Espacio entre”, “El atrás”, “Espacio infinito” (Messiez & Condró, 2016). De acuerdo al libro Notas sobre movimiento y pedagogía:

**La curva.** – se trata de rolar para sentir las curvas del cuerpo en contacto con el piso. Dejarse mover por la inercia que genera la curva (p. 48).

**Rotaciones múltiples.** – Predisponer el cuerpo para tener todas las articulaciones disponibles y relajadas al movimiento. Rotar manos, antebrazos, cabeza, pies, la parte baja de la pierna, mover todo el cuerpo a partir de rotaciones múltiples. Combinar las rotaciones y percibir la tridimensionalidad a partir de estas rotaciones. Percibir lo múltiple y lo global del movimiento (p. 51).

**Espacio entre.** – El espacio que puedo percibir es lo que hay entre las cosas, sus relaciones. Si puedo mover los límites que construyen mi espacialidad estaré percibiendo la tridimensionalidad. Mover el espacio entre las partes del cuerpo, el mío del otro y del espacio. Poner a mi cuerpo a orbitar con los/as otros/as que orbitan alrededor mío (p. 53).

**El atrás.** - Moverse avanzando hacia el espacio de atrás con cualquier parte del cuerpo. Todas las caras del cuerpo yendo hacia el espacio de atrás (p. 54).

**Espacio infinito.** - Cerrar los ojos. Moverse avanzando con las diferentes partes del cuerpo hacia el espacio. Percibir el aire. Acceder a la densidad sutil del espacio. Moverlo. Percibir el aire alrededor, tridimensionalmente. Percibir el despliegue del espacio infinito en todas direcciones. Moverse en ese espacio sin límites ni jerarquías. Abrir el cuerpo al espacio infinito (p. 55).

Existe un elemento que no está descrito como un ejercicio, pero también lo menciona repetidas veces y es consustancial para la tridimensionalidad, es la multidirección del cuerpo y su movimiento. Esto se trata de “dejar aparecer el cuerpo en las posibilidades de las múltiples direcciones dadas por las rotaciones simultáneas de los huesos que giran unos

sobre otros. Independizar así las direcciones múltiples dadas en el cuerpo, de la dirección que ese cuerpo toma en el espacio” (Messiez & Condró, 2016). Si trabajamos con la percepción de un “espacio infinito” y de “rotaciones múltiples”, así como el espacio, el cuerpo olvidaría sus jerarquías dejándose volar sin detrás, ni frente, ni arriba, ni abajo.

Abordamos la tridimensionalidad, tanto en las posibilidades de movimiento que ofrece como en las relaciones sensibles provocadas por la aparición de la multidirección, los desafíos de gravedad, la relajación, tensión, oposición, rotación, correlación e independencia de las partes del cuerpo que engrosan la experiencia y la construcción de secuencias y premisas. Al indagar en la herramienta dancística que fue propuesta dentro la investigación del movimiento de Lucas Condró, dentro de la creación – exploración y la reflexión escrita del ejercicio *DiaRios de Saliva*, aparecen sus variadas formas de re-interpretación según la vivencia del cuerpo que lo experimente, “meras excusas para establecer relaciones que pondrán al descubierto cosas que desconozco” (Condró & Messiez, 2016).



## II. Capítulo II: La tridimensionalidad: aplicación y apropiación de la herramienta en el proceso de creación.

### 2.1. La tridimensionalidad: aplicación de la herramienta

Partiremos describiendo y enumerando cronológicamente procesos formativos en los cuales me he encontrado con el Asymmetrical-Motion para desde ahí explicar las latencias de la herramienta de la tridimensionalidad en el proceso creativo laboratorial de la muestra *DiaRios de Saliva*.

En 2017, en el segundo ciclo de la Escuela de Danza y Teatro<sup>6</sup>, dentro de la cátedra de Danza Contemporánea dirigida por Cristina Bustos, estudiamos las posibilidades que ofrece el movimiento al momento de improvisar en Danza. El semestre empezó con el estudio y la práctica de un entrenamiento que abordaba la noción de la estructura del cuerpo desde el aprendizaje y la exploración de los planos anatómicos, las articulaciones y sus funciones. En otras asignaturas abordábamos, al mismo tiempo, la expresión del cuerpo, la ideokinesis<sup>7</sup>, las cualidades de movimiento de Rudolf Van Laban<sup>8</sup>; elementos que ampliaban la percepción y consciencia de mi cuerpo al ejecutar un movimiento desde lo más pequeño y sutil, pasando por la quietud, hasta ritmos más explosivos y dinámicos. Todo esto aportaba a expandir mi mirada y concebir la Danza de manera más amplia y diversa, reconociendo las posibilidades y capacidades de cada cuerpo. Fue así que cerca de finalizar ese ciclo de seis meses, se introdujo el AM como una herramienta de improvisación. Nos centramos en el ejercicio de *nombrar el hábito*, en el cual una persona observa al/la otro/a improvisar para después nombrar con dedicación su movimiento a manera de retroalimentación. Esto permite visualizar lo sucedido en la improvisación para poder conocer lo que se repite en nuestro movimiento. Entonces, quien fue retroalimentado/a, vuelve a improvisar a partir de un nombre que se le dio a su hábito, y el/ella podrá escoger conscientemente si llevarlo al extremo, ir a su opuesto, o encontrar un híbrido compuesto por estas dos opciones. “Tomar el hábito siempre como mi debilidad y también como mi potencia” (Condró, Moyano, & Miranda, Lo Singular, 2017).

---

<sup>6</sup> La antigua malla titulaba a esta formación de pregrado como Danza – Teatro y es dentro de la cual se realiza este trabajo de titulación. Desde 2018 hasta la actualidad el nombre de la Escuela, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, ha cambiado a Artes Escénicas por el cambio de malla curricular.

<sup>7</sup> Ideokinesis es el proceso de idear o imaginar movimiento: “ideo” para generación de ideas y “kinesis” para movimiento. Entrena el sistema nervioso para producir nuevos patrones. (Dowd, 2007)

<sup>8</sup> Método Laban que incorpora conocimientos y perspectivas de múltiples disciplinas—tales como la psicología, la anatomía y la kinesiología—para entender la gran variedad de movimientos que los seres humanos tienen a su disposición. Laban se dedicó a observar, describir y categorizar todos los tipos de movimientos que los seres humanos realizan en su diario vivir y creó un sistema que permite el estudio, exploración e investigación de todas esas posibilidades de movimiento (¿Qué es el Método Laban?, 2019).

En 2019, dentro del “Otro” Festival de Improvisación y Movimiento, se realizó un workshop con Lucas Condró del cual fui parte<sup>9</sup>. Al recibir la información directamente de la voz del creador de esta técnica de movimiento, las premisas aterrizaron y se asentaron de una manera más profunda en mi cuerpo. Al día de hoy seguiré agradecida por ese momento, por la oportunidad de jugar con la propuesta en la cual los límites impulsaban la potencia e infinitud del cuerpo por su propio movimiento. Como en segundo ciclo, el observarnos con curiosidad era primordial, así la des-articulación y segmentación que trabajábamos del cuerpo sería consciente. Trabajábamos un estado de relajación que nos permitía realizar los movimientos con menor tensión aportando al cuidado del cuerpo. Fueron días en los que se impartían los principios básicos del Asymmetrical en sesiones de improvisación que permitían arriesgar más al cuerpo en su movimiento. Desde mi percepción, sintetizo la experiencia en estos tres ejes: acompañamiento del/la y por el otro/a; mover el todo y la parte; y la mirada. Otro aspecto importante empleado en el taller para lograr mantener la atención fue la conexión del cuerpo-mente y la aceptación de que no funcionan de forma separada. Lucas repetía en sus clases la importancia del

“modo en el que relacionamos al pensamiento con la experiencia sensible del movimiento. Quizá es el juicio a lo que llamamos pensamiento, quizás denominar «juicio» a ese obstáculo, en lugar de pensamiento, nos permitiría dejar que el pensamiento esté ahí, como algo que sucede inevitablemente.” (Messiez & Condró, 2016)

No dejamos de pensar la diferencia entre los pensamientos que estancan y los que fluyen que, en este caso, radicaba en observar aquellas cadenas que juzgan antes que habitar el presente, dejando llegar e ir los pensamientos, cualquiera que ese sea. Tomando en cuenta que para Lucas “es lo mismo pensar, percibir, sentir, observar, hacer o ver un movimiento para incorporar la información” (Messiez & Condró, 2016) movemos nuestro cuerpo y si se mueve el pensamiento lo hacen también las ideas, el sentir y el hacer. Con todos estos elementos trabajados podríamos incorporar nociones corporales tales como la consciencia tridimensional de bailar con las cuatro caras de cada parte y de todo el cuerpo, y el desarticularnos para re-asociarnos con la independencia y codependencia de cada parte y el todo; una cuestión compleja dado que el pensamiento corporal es constantemente ignorado en los tiempos donde el internet y las redes sociales anulan otras realidades y cuerpos por miradas hegemónicas que pueden llegar a atrofiar la relación cuerpo-mente.

---

<sup>9</sup> I edición del festival Otro realizado en Cuenca-Ecuador en las instalaciones del Teatro Carlos Cueva Tamariz del 23 al 28 de septiembre de 2019. Se impartieron varios talleres, obras y conversatorios.

En 2020, al llegar la pandemia, cursaba sexto ciclo en la cátedra de Danza Contemporánea VI con Ernesto Ortiz, y la cátedra se llevó a cabo de manera virtual. De estas sesiones de investigación de movimiento y danza, el AM planteó el objetivo general de que el/la estudiante pueda “acceder a una percepción y un conocimiento de su cuerpo, de mecánicas del movimiento, de espacio y relación con él; para conseguir una mejor y más orgánica interpretación escénica, una conciencia corporal intensa y siempre creciente; y un sentido crítico de los procesos creativos.” (Ortiz, 2022). Por dar ejemplos, nombraré herramientas introducidas sobre el AM en esta cátedra como la tridimensión de la espiral, el atrás, la correlación e independencia y otras mecánicas de movimiento. Durante este mismo periodo académico se acumulaban en el entrenamiento otros conocimientos que se dictaban en otras asignaturas como la de Actuación VI que, con el estudio del estado de *presencia* del Odin teatret y de una aproximación somática a la danza con Paulina Peñaherrera<sup>10</sup>, se entrelazó apropiadamente al estado orgánico y al pensamiento crítico que se generaba en mi práctica de la Danza.

Habiendo nombrado estos procesos que se desarrollaban a través de la voz de un/a guía y el contexto de la emergencia sanitaria, alego al momento laboratorial donde la práctica y exploración tuvo que darse a solas, a causa del confinamiento obligatorio. Tanto mi proceso como el resultado se vieron afectados por todo lo que se cuestionaba en torno al arte<sup>11</sup>. Debía organizar el entrenamiento y encontrar otros caminos para llegar a un lugar sin disponer de un mapa conocido. En los días de virtualidad, experimentaba la relajación desde mi respiración con el sonido de las noticias que escuchaba mi familia de fondo, o, jadeaba sin poder hacer el mínimo ruido en las noches en mi casa por no incomodar en días que no tenían horario para realizar cualquier actividad; en realidad, era un momento completamente caótico y de tensión. Sin embargo, la información, de alguna u otra forma se asentó.

De los ejercicios que abordan la tridimensionalidad podemos hablar de tantos como las hojas nos permitan, pero mencionaré los más relevantes dentro de mi proceso de entrenamiento, apropiación y concepción de la herramienta. Empecé a basar mi entrenamiento en las siguientes premisas:

---

<sup>10</sup> Bailarina e investigadora ecuatoriana sobre el cuerpo, vinculada a procesos terapéuticos en somática. La danza es eje de su vida. (MAR, 2020)

<sup>11</sup> ¿Qué es lo esencial de las artes escénicas? Nos cuestionábamos la importancia del convivio presencial al existir plataformas virtuales de reproducción de obras teatrales y dancísticas. ¿Cómo está respaldada el arte y la cultura por el Estado? Nos encontrábamos en una crisis económica quienes realizábamos arte independiente por la negligencia de las autoridades en turno y el pensamiento social de que formas de expresión artística representaban un gasto.

- **Tridimensionalidad:** Dentro del taller y del libro de Lucas Condró se plantea el ejercicio del zapato 360° específicamente de la tridimensionalidad. Debemos tomar el zapato con las manos y hacerlo girar en 360° como si estuviera en el espacio sin gravedad girando todas sus caras para pasar la experiencia a las manos, pies, cadera, etc.
- **Espacio Infinito:** Otro ejercicio propuesto es el de mantener los ojos cerrados recorriendo el espacio con las diferentes partes del cuerpo sintiendo la densidad del aire, tridimensionalmente. Percibir el “despliegue del espacio infinito en todas las direcciones y moverse en el espacio sin límites ni jerarquías”. (Messiez & Condró, 2016)
- **Ejercicio del escáner:** Crear una partitura de seis movimientos y repetirla prestando atención a cómo esta se modifica en la percepción cada vez que se la hace: una vez se puede afectar por el frío, otra por la superficie, otra por la extensión del movimiento, la trayectoria o el estado de ánimo. Observo mi cuerpo como con un escáner desde la punta de mis pies a mi coronilla, pasando después la atención a los objetos cercanos y el espacio que me rodean y que se relacionan conmigo. Puedo llegar al punto de desdibujar la secuencia, pero mantener esa premisa de percepción con el espacio, los cuerpos/objetos que me rodean y mi propio cuerpo mientras continúo moviéndome.

Mientras más repetía y realizaba improvisaciones en torno a la tridimensionalidad, más ocurrían hallazgos como el tomar consciencia del apoyo de los isquiones mientras deslizaba como trompo en un vaivén, se activaba mi centro, mis abdominales e intercostales me sostenían. Gracias a esto, y a los antebrazos como apoyos y anclajes en el piso, pude reconocer la tridimensionalidad de mi muslo movilizándolo la articulación de la cabeza del fémur y sintiendo el apoyo del trocánter mayor con el piso.<sup>12</sup>

Desde mis diarios de trabajo, rescato las clases virtuales en las cuales el movimiento y el pensamiento estaban plenamente entrelazados. El trabajo consciente puede llegar a ser liberador y dar amplitud a la experiencia activando todos los sentidos para transformarlos en movimiento y que éste no se genere solamente desde la razón. Esto nos permite reconocer el estado mental, anímico y corporal en el que nos encontramos como individuos, y reconocerlos al iniciar cualquier ejercicio para que se pueda trabajar con los factores presentes y ampliar el campo de posibilidades, en vez de que pasen desapercibidos y se conviertan en limitantes.

---

<sup>12</sup> Textos tomados del Diario de trabajo de la creadora de este trabajo.

Deviniendo de estos ejercicios, comprendo a la tridimensionalidad como el volumen de la carne, huesos, líquidos que envuelven al cuerpo. Se compone de la frontalidad, del atrás, laterales, arriba o abajo, siendo la fascia<sup>13</sup> uno de los principales órganos que permite tomar consciencia de este factor. Por eso, cada parte del cuerpo también tiene su tridimensionalidad, y nos da la opción de mostrar el sin fin de sus direcciones y dimensiones. Este elemento entendido como multidirección magnifican, para mí, la consciencia de la asimetría del cuerpo, de sus direcciones en relación al espacio, entonces de la tridimensión de las partes que apuntan hacia distintos lugares constantemente. Conecto a su vez estos elementos con la concepción del espacio propuesta por el dominio del movimiento de Laban en la cual este

“Lo concibe a partir del cuerpo de la persona que baila y de sus límites, estando estos delimitados por el radio de acción normal de los miembros del cuerpo en su máxima extensión a partir del cuerpo inmóvil. A este espacio le denomina “Kinesfera”, y es el espacio en que el cuerpo puede moverse. Las tres dimensiones de este espacio son: vertical, horizontal y transversal, y corresponden respectivamente a la altura, a la anchura y a la profundidad del mismo.” (Anónimo, 2018)

Esta definición sobre el espacio es intrínseca a la relación cuerpo-espacio que tomamos en este trabajo, que también tiene delimitaciones y extensiones dependiendo de cómo el movimiento lo transforme, es decir el cuerpo crea el espacio cuando lo habita físicamente. Cuando Laban describe al espacio en el cual accionamos existe una gran similitud con la definición de tridimensionalidad de lugar; ya no es solamente un espacio físico es como lo ocupamos con todas sus direcciones en la máxima extensión de nuestro cuerpo. Si incorporamos esta forma de percibir el espacio nos puede dejar mayor claridad y así lograr con mayor intensidad por la inercia de la continuidad del momento y apuntaba a esa mirada de múltiple volumen sobre el espacio.

Habiendo descrito varias herramientas que he incorporado en mi práctica, la lectura que obtengo del AM parte de la mixtura de teorías que han resonando con sus principios. Por las

---

<sup>13</sup> Órgano que conecta, cubre y sostiene al cuerpo, esta especie de tela envuelve todo el adentro y el afuera de las partes del cuerpo y su unidad. El tejido conectivo separa una parte se otra y las mantiene en relación, como su nombre lo dice, conecta. Brinda una integridad estructural que permite que cada órgano este anclado al sistema óseo y cada fibra muscular con la otra y el hueso. Permite aislar la temperatura de cada parte para regular la del cuerpo en general. Es como la piel casi invisible pero presente y fundamental de una naranja o mandarina, esa unión entre partícula y partícula. (Salud, 2019)

experiencias relatadas con respecto a la tridimensionalidad, añadiría que entregarse al momento continuo de la espiral es para mí la sensualidad del movimiento y la posibilidad de observar periféricamente con todo el cuerpo para adaptarme al límite del espacio, encontrar soluciones debido a la dilatación del cuerpo presente que se activa para seguir, seguir y seguir. En el capítulo tres abordaremos cómo esta exploración se hizo tangible en materialidades.

## 2.2. Apropiación de la herramienta

Las experiencias de talleres, clases y laboratorios quedan guardadas, de la mano del tiempo y el espacio, en el cuerpo. Estas logran transmitir y transformar nuestro camino artístico, laboral o hasta personal. Es el tiempo el que arroja el material asumido a la merced de la subjetividad de quién lo posea para la creación. Por otro lado, en el diccionario de la performance y el teatro contemporáneo se define apropiación como la acción de “asumir un objeto o un lugar como propiedad de uno. Esta definición general es muy adecuada para las artes plásticas y el teatro, en la medida en que, con frecuencia, los artistas se hacen cargo de una obra a la que más o menos transforman, convirtiéndola en suya” (Pavis 2014, p.33). Es entonces que, a partir de la acumulación de experiencia de talleres, surge esta transformación que ofrece la relectura que se crea a partir del camino ya trazado y compartido por otros/as maestros/as.

En este apartado se emplea el término de *apropiación*, ya que está dedicado al análisis y comprensión del proceso que se ha dado a partir de la reinterpretación de la Tridimensionalidad en mi trabajo creativo. Después de cada ejercicio realizado, queda la sensación, el rastro, y, me deja la afección de que no sólo conecta con la arquitectura física de un espacio, un volumen o un cuerpo anatómico, sino también con la historia del lugar, de la silla donde me siento, de la cama donde duermo sola o acompañada, de la calle y el pavimento que carga su propia historia y la de la gente, la carga del cuerpo con el que se comparte y con lo que yo vengo hoy a dar mis palabras o mi danza.

Es necesario ofrecer un panorama de los pasos seguidos en el camino de la exploración y de la creación; reconocer las herramientas que afectaron mi práctica y mi forma de pensar. En primer lugar, hubo un largo periodo de frustración por no lograr entender la premisa de la cátedra de Laboratorio I la cual era: proponer un tema de interés personal para explorar. Me representaba una dificultad el poder encontrar un tema en ese lugar de la abstracción. Sin embargo, procedí a aceptar dicha premisa, con una urgencia que me ponía en tensión por

riesgo de fracasar ante un proceso creativo y de reprobar la cátedra. Es así que encontré el tema de “la violencia” y me sostuve de este. En realidad, este tema sí respondía, de alguna manera, a una búsqueda personal. El referente filosófico Michel Foucault me mostraría que esta era una oportunidad, al entender con sus textos la “Microfísica del Poder” (1980) y “Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión” (2003), las raíces colectivas de mis pesares personales. Finalmente, respondí a la pregunta ¿Qué hago? ¿Cómo manifestar a través del cuerpo el tema teórico que había escogido? Para responderlas, empecé a explorar herramientas como la tridimensionalidad, las oposiciones, la respiración y otras que sería un medio de canalización práctica de esta información sobre el violento poder estructural que estaba teorizado y quizás así emancipar al cuerpo.

Una vez encaminada y algo tambaleante, empecé la acumulación sensible bibliográfica en filosofía, literatura, política y arte como Alejandra Pizarnik, Sarah Kane, Miroslava Salcido, Lucas Condró, Odin Teatret, Michel Foucault y Julie Barnsley. Ellos/as dieron respuestas sociológicas, sensibles y abrieron preguntas sobre mi práctica y mi política en cuanto al cuerpo como un territorio que requiere eximirse del adoctrinamiento y del orden sistemático que mutila sus diferencias. Encontraba en la danza, con una mirada política<sup>14</sup>, un campo creativo y de reflexión humana para expandir el cuerpo y darle una nueva relación con lo que lo rodea.

Con estas estrategias para direccionar la rabia y ubicar la indignación en el cuerpo exploraba el estudio de la *presencia*. Dentro del entrenamiento incluía ejercicios y conceptos del teatro antropológico como el manejo de las tensiones en la danza de las oposiciones, el equilibrio precario y la organicidad de la actriz en la quietud. “A través de la forma que utiliza y compone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de las velocidades y los ritmos, el actor permite al espectador no sólo una distinta percepción del cuerpo, sino también una distinta percepción del tiempo y del espacio.” (Barba & Savarese, 1990). Incluía meditaciones activas para lograr una interiorización de mi movimiento, además de varios ejercicios tomados de la danza clásica, danza somática y danza butoh que practican el presente. El espacio del training se convirtió en una danza entramada de cuerpos, energías y atenciones conviviendo entre sí, entonces cualquier otra herramienta será realizada desde esta percepción. Los parecidos en estas prácticas escénicas revelan la necesidad de encontrar la vida de la escena y como el/la actor/actriz la expresa al espectador/a.

---

<sup>14</sup> Se trataría en él del "cuerpo político" como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber. (Foucault, Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión, 2003)

¿Qué es estar presente? Según Julia Varley, 2007

“un cuerpo que respira y cuya energía se mueve, cuando la energía de las células fluye por todo el cuerpo. Se desarrollan sólo las tensiones necesarias traídas por ondas continuas de nuevos impulsos. Se basa en algunos principios: el equilibrio, el peso y el inicio y final de las acciones” (Varley, 2007)

En esta investigación, la tridimensionalidad se encuentra íntimamente ligada con el estado de *presencia* que Julia Varley describe, tuve que usarla como un ejercicio que me lleve a ese estado de expansión y dilatación del cuerpo, al estado de danza. En mis palabras, ahora la tridimensionalidad hace sentido como un *estado de danza*<sup>15</sup> para que a través de ese estado la actriz – bailarina se convierta en un canal de información y ya no solo será la subjetiva experiencia individual de la intérprete lo que se perciba, sino lo que comparte, lo que atraviesa al/la espectador/a.

Por necesidad de lo anteriormente mencionado una parte del proceso se basó en mezclar ejercicios con el fin de llegar a ese *estado de danza* ¿Dónde se ubicaba la incomodidad en mí cuerpo? Dentro de la danza de la oposición, lo que me jala de un lado me jala del otro, la relación de pelvis - garganta apareció con un estudio anatómico para concientizar el movimiento y exponerme a los sentires guardados en estas partes que estaban ubicadas en lugares opuestos del cuerpo. Esto provocó materialidades de cualidades y calidades de movimiento a las que regresaría una y otra vez para el entrenamiento de mi ejercicio:

- **Ondulación/espiral:** el cuerpo siempre regresa a su mismo centro, nunca para, continuo, fluido. “La forma tridimensional de los espirales del cuerpo me permite trasladarlo al espacio y al movimiento.” (Messiez & Condró, 2016)
- **Fragmentación:** usar la segmentación en staccato, contracciones del movimiento, independencia de las partes, movimientos directos y explosivos.
- **Oposición:** tensión, expansión en la quietud, en lo micro y en lo macro, conocer mi kinesfera y llevarla al extremo, dualidad de las energías del cuerpo, específicamente entre pelvis y cuello.

---

<sup>15</sup> “La danza es un estado, un darte cuenta en cuerpo abierto, de que eres, en verdad, los tiempos de lo Eterno a cada instante.” (Rosales, 2022)



**Figura 1.** Imagen tomada de la primera muestra de DiaRios de Saliva.



- **Cuadro de expresividad:** En principio, este ejercicio, devino de marcar un cuadrado con cinta en el suelo, definir el espacio neutro, el pre-expresivo<sup>16</sup> y el expresivo con el que mi cuerpo accionaría según el lugar correspondiente. El lugar expresivo era en el cual podía realizar las acciones que dirigí con premisas como movimiento de la columna, bailar con los elementos fuego y tierra, fabular con la mirada y disfrutar. Reemplacé el cuadrado por un círculo (figura 2) trazado con las palabras de un poema y mi movimiento adentro seguía guiado por la premisa mientras observaba como ese cambio me afectaba. El movimiento me llevaba seguido a la espiral y las palabras a mis sentimientos.

---

<sup>16</sup> El nivel pre-expresivo así concebido es entonces un nivel operativo: no un nivel que puede ser separado de la expresión, sino una categoría pragmática, una praxis que durante el proceso pretende potenciar el bios escénico del actor. (Barba & Savarese, 1990)

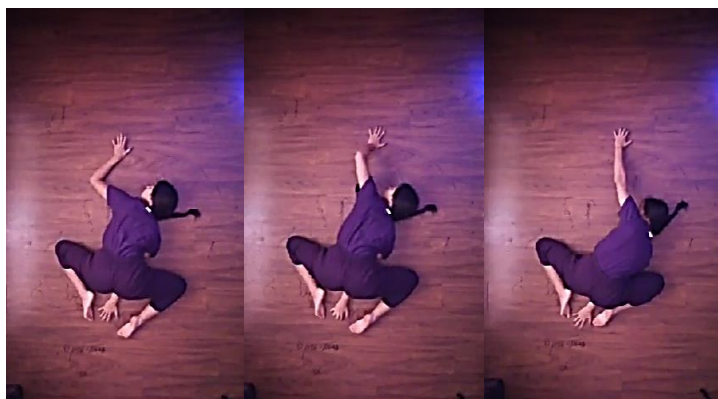
**Figura 2.** Círculo de expresividad.



**Figura 3.** Ejecución de la espiral en el círculo de expresividad.



Figura 4. Ejecución de oposiciones en el círculo de expresividad.



La tridimensionalidad, concebida desde el AM, se convirtió, para mi trabajo, en una puerta con una caída abismal de posibilidades para trabajar mi *presencia* en el movimiento. La apropiación de esta herramienta se convirtió en un principio para la danza y/o el teatro en donde la multiplicidad de direcciones también me dirigía a otras dimensiones del mismo cuerpo, tiempo y espacio.

Esta ha sido mi relación con la tridimensionalidad, donde al apropiarme planteo dentro de mi entrenamiento que lo que me jala de un lado, lo hace del otro; que percibir la tridimensionalidad del espacio/cuerpo es percibir territorios con memoria, vínculos y formas; que vaciarse de la información preestablecida permite absorber el presente y poco a poco llenar de información al trabajo, aunque resulte paradójico. Es decir, abordar el ejercicio de diferentes formas o deconstruirlas permite una llenura, un engrosamiento de la experiencia misma.

Ya no solo trabajaba con las tres dimensiones que definen la tridimensionalidad desde la física -alto, ancho y profundo-, sino con *multidimensiones*, ya que cada una de las tres dimensiones tiene, a su vez, otras subcapas como la emoción o sensación que traspasan lo físico y nos convierten en un entramado que alberga más de tres dimensiones que el cuerpo habita.

La tridimensionalidad no solo se hizo presente en el fluir continuo del movimiento durante la improvisación en danza contemporánea, sino también en la quietud o en pensamiento de otras prácticas. A esta forma de apropiación que se dio además por la acumulación de información y exploración, se reafirmó como herramienta sensitiva, emotiva y corporal. Con ejercicios tomados del teatro y otras ramas logré obtener la suficiente información para que

la herramienta deje de ser un instrumento para convertirse más bien en un principio, en un estado de *presencia* desde mi danza que pueda lograrse también en quietud y ser transmitido.

### III. Capítulo III: *DiaRios de Saliva*: análisis y cambio de mirada

#### 3.1. *DiaRios de saliva*. Resultado de laboratorio.

*“El hecho es que Goya objetiva y manipula energías humanas oscuras y negativas dentro de su trabajo, utilizándolas como componentes para crear nuevos fenómenos vitales que son las obras de arte. Esta manipulación consciente y calculada significa que energías que normalmente provocan destrucción y muerte están manipuladas en un nuevo contexto, teniendo como resultado pinturas que están repletas de vida.”*

(Barnsley, 2008)

Como mencionamos anteriormente, la creación de este ejercicio escénico se ejecutaba durante la crisis sanitaria por COVID-19, que, además de provocar repercusiones en el trabajo laboratorial, desataba el colapso del sistema y del tejido social por la falta de recursos básicos y mínimos que aseguran el derecho a la vida digna, como son el acceso a alimentación, servicios básicos, educación y salud. Era evidente la vulneración de derechos humanos, las desigualdades económicas, el elitismo social, la nula política pública de control epidemiológico y la falencia de otros aspectos humanos que permiten una convivencia armónica ante cualquier emergencia.

En el ámbito artístico también se cuestionaban varios elementos técnicos y políticos para saber cómo accionar mirando más allá de nuestra realidad y conocimiento. ¿Cómo la danza es ahora un potencial político transformador? Es inherente, para la danza y el teatro, la vinculación con el/la otro/a. En el escenario, él/la intérprete acciona porque el/la otro/a hace, y, a su vez, alguien reaccionará debido a esta acción. Mientras creamos, observamos con total atención lo que sucede para provocar la acción, por ende, la escena es creada desde una provocación interna. Al materializar esta provocación y compartirla con un público, el/la creadora busca crear un segundo momento de provocación en el que el/la espectador/a se afecta y reacciona a lo observado.

Señalaré, a continuación, dos antecedentes políticos a través de los cuales se logró palmar con claridad la injusticia que repercute en miseria económica, desestabilidad psíquica, y otros desequilibrios que son parte de las responsabilidades del Estado resolver. Estas son tan fuertes, que, voluntaria o involuntariamente afectan al campo del arte, desde las condiciones de creación hasta los temas que nos urge tratar en montajes o investigaciones en, sobre y

para las artes<sup>17</sup>. Estos impactos se pueden dar en diferentes niveles según su alcance, que repercuten desde los círculos más cercanos e íntimos hasta los más amplios que a la final son lugares donde se replican las mismas opresiones sistémicas y estructurales.

El primero, fue el Paro Nacional que movilizó en Ecuador a miles de personas durante once días en octubre del 2019 contra las políticas influenciadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y la desigualdad que ha generado el neoliberalismo en la región. Existe registro de once fallecidos y asesinados en el contexto de las protestas (*Wambra*, 2020). En segundo lugar, cronológicamente hablando, el 15 de enero de 2020, estudiantes de la facultad de artes levantaron un precedente en la Universidad de Cuenca para luchar contra el acoso sexual y los fallos en la educación: “Aquella mañana alzamos nuestra voz y voto exigiendo JUSTICIA, EMPATÍA, TOLERANCIA, DIGNIDAD, EDUCACIÓN DE CALIDAD Y COMUNIDAD. Pero jamás nos imaginamos que sería el inicio de una larga espera tras dos largos días de protesta.” (*Artes Tiene Memoria*, 2021). Por delante, las crisis sociales y recortes presupuestarios que desatarían múltiples levantamientos por la situación económica, política, humana nacional agravada por la pandemia.

Menciono estos sucesos político- sociales dado el impacto que han tenido y siguen teniendo en la ciudad de Cuenca, en las personas y, sin duda, en el campo local del arte. Personalmente, como bailarina, estos dos acontecimientos me provocaron profundas interrogantes en torno al lugar que tomaba el cuerpo sometido a condiciones agresivas. Mark Franko, historiador y bailarín, quien analiza que la danza puede intervenir en consideraciones políticas aportó con sus textos el criterio de estas preguntas.

En lugar de ser el ejemplo perfecto de lo visible por su centralidad cultural, en tales casos puede ser altamente marginal e invisible. Desde el siglo XVII, la danza ha servido para modelar y proyectar imágenes de monarquía, identidad nacional, identidad de género, identidad racial e identidad ritualizada. Pero en la mayoría de estas áreas también ha demostrado la capacidad de tomar distancia, actuando como una teoría crítica de la sociedad (Franko, 2019, pp. 204).

Si bien en esta cita no habla específicamente sobre el cuerpo, se toma a la Danza como una teoría crítica capaz de repensar el mismo cuerpo con el que trabaja. Franko nos invita a

---

<sup>17</sup> En su artículo “El debate de la investigación en artes”, Henk Borgdorff (2010) plantea una tricotomía en la definición de la investigación artística: “(a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes y (c) investigación en las artes” (Borgdorff, 2010)

reconocer el papel de este arte en un contexto coyuntural. Se dibuja en mí, entonces, de manera más clara, la necesidad de reflexionar en torno a la Danza y lo Político en un contexto que necesitaba, con urgencia, otras miradas que generen pensamiento y accionar crítico de lo que parecía ser la situación de crisis social más dura que se ha vivido en esta generación. Durante los tres ciclos de la Cátedra de Laboratorio; la creación a solas durante el encierro por la pandemia; el caos ocurrido por un desorden académico; el principio de tridimensionalidad trabajado en mí práctica escénica y todas las herramientas usadas para generar un estado de danza y la escena, se crearon partituras de movimiento. Fue menester, por la violencia que absorbía el cuerpo en su día a día, la búsqueda de una emancipación.

Llegar a verbalizar con o sin palabras el aprisionamiento también es vital para el desarrollo humano, manipulación consciente y calculada con energías que normalmente provocan destrucción y muerte resultan en obras que están repletas de vida, esa generación de vida de la que habla Barsnley en su libro *El cuerpo como territorio de rebeldía* (Barnsley, 2008). De este camino surgieron valiosos hallazgos, logré la acumulación del material para la composición final con las partituras de movimiento y textos que generaron la dramaturgia, además de objetos que por ahora están guardados dentro del registro del proceso más que en la muestra. En mi cuerpo recepté una calidad ondulatoria de movimiento que sería un material relevante y empataría al laboratorio más adelante. Otros descubrimientos esenciales en mi cuerpo fueron la danza de las oposiciones que para Julia Varley "es una forma complementaria de pensamiento, acción, sensibilidad, voluntad, intención, y resultado [...]". La oposición se caracteriza por tensiones antagónicas entre ellas." (Varley, 2007) y, al tiempo de llegar a la elaboración de la tesis, he encontrado en la quietud un estado enriquecedor para mi práctica en las artes escénicas.

El resultado fue la muestra a la que nombré *DiaRios de Saliva*, la muestra de un ejercicio escénico que conjuga entre la danza y el teatro, una propuesta que sostiene como narrativa el trasbordo de una mujer al suicidio. La dramaturgia textual está basada en los textos de Psicosis 4.48 de Sarah Kane, Diarios de Alejandra Pizarnik y poemas varios de Alfonsina Storni; escritoras que debido a sus procesos culturales también cometieron suicidio al final de sus días.

A los materiales tangibles en la muestra los he denominado de la siguiente manera:

- **Secuencia de oposición:** Recopilación de la herencia de un árbol y el río con la relación de oposición cuello - cadera.

- **Secuencia de autoflagelación:** Premisa corporal de un cuerpo muerto en vida
- **Vueltas:** sensación de vómito.
- **Noción dramaturgica:** Con los textos de “Diarios” de Alejandra Pizarniz, Psicosis 4.48 Sarah Kane. Una mujer al borde del suicidio en estado de putrefacción.

### 3.2. Ontología<sup>18</sup> política del movimiento – André Lepecki

“La historia de la cultura nos ha mostrado que sus cambios e innovaciones están directamente relacionadas a los momentos históricos, mundiales y locales” (Barnsley, 2008). En este caso, al hablar desde el territorio ecuatoriano, en Latinoamérica, nos vemos envueltos en una realidad (o realidades) específica(s) que construye(n) nuestra Historia y afecta(n) al desarrollo cultural. El movimiento, es un elemento clave para los estudios de la práctica de la danza y del teatro, pero también para la política, la filosofía, y otras disciplinas, dado que el cuerpo y el movimiento se ve atravesado por toda actividad y construcción humana y social. ¿Cómo se relaciona el movimiento con el mundo contemporáneo del primer cuarto del siglo XXI? Reflexionaremos sobre el momento actual que vivimos sociológicamente en nuestro territorio, apoyándonos del primer texto que André Lepecki redacta en su libro *Agotar la danza*, el primer capítulo sobre Ontología política del movimiento (2008).

Lepecki analiza varios aspectos que exponen el agotamiento del movimiento por consecuencia de la modernidad y su ser hiperkinético capitalista y falocentrista; “la modernidad es una nueva forma de subjetividad” (Ferguson, 2005) que busca afianzar todos los sujetos bajo el su gran lema: el movimiento, no debería sorprendernos que interpele a los cuerpos para que realicen en exceso muestras de movimiento agitando y abrumándose así mismo. La Danza estuvo en la búsqueda de una autonomía teórica y crítica que hiciera de ella una igual con el resto de formas de gran arte. Según la ideología modernista de John Martin, la Danza encontró su esencia con la ejecución exclusiva e ininterrumpida del movimiento. En esta construcción moderna tuvo lugar el diálogo entre lo coreográfico y lo teórico, lo corpóreo y lo ideológico, lo cinético y lo político. “La modernidad es, ontológicamente, puro ser que genera movimiento”, una reproducción de ideas asociadas con el capitalismo y el falocentrismo en el discurso crítico, que a la larga podrían codificar cuerpos,

---

<sup>18</sup> Una ontología política supone estudiar la política desde el punto de vista del ser. Dado que la continuación del ser es el movimiento, entonces su objeto de estudio es el movimiento a escala humana.



cánones artísticos o sometimiento de públicos. Lo que se aborda en este libro es un concepto móvil y abierto sobre la ontología política del movimiento y la Danza, con sus implicaciones estéticas, políticas, económicas, teóricas, cinéticas y performativas. Es una crítica a ciertos elementos constitutivos de la danza teatral occidental para brindar alternativas sobre el pensamiento del cuerpo y la danza sin prisiones conceptuales y sí con un entendimiento histórico de los mismos hitos y herencias que nos han hecho llegar hasta donde estamos. (Lepecki, 2008)

Si mencionamos algunas de esas alternativas, deberíamos comenzar por volver a examinar los conceptos de *movilización*, *inmovilidad* y *política de suelo* que expone André. La *movilización* entendida como concepto mediador entre danza y política será clave para analizar de manera literal su relación. Se puede abordar la dinámica coreográfica (codificación) de los movimientos sociales y del cambio social, manifestándose en un escenario o en las calles: “la política no va a ninguna parte sin movimiento”, la teoría política y crítica va más allá de las ideas, y, es el movimiento lo que las hace concretarse en acción de los cuerpos en tiempo y espacio. (Lepecki, 2008)

Otra resonancia hacia el cuestionamiento ontológico de la danza fue la aparición de la inmovilidad como mayor recurso en la puesta en escena, que en la actualidad se mantiene también en la práctica de la quietud como elemento fundamental del mismo movimiento. Momento de inmovilidad es cuando se interrumpe el flujo histórico y se practica la interrogación histórica, no implica rigidez sino suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo, mueve aquel polvo histórico que sedimenta y estanca al cuerpo. (Lepecki, 2008)

La última referencia de deformación de lo tradicional es, inevitablemente, la práctica y crítica de cómo moverse en un suelo, metafórica y literalmente hablando. ¿Cómo resulta moverse por el terreno o fundamento que ha sido arrasado por las heridas racistas, el saqueo colonialista y la elite social? “Las tierras quedaban exhaustas como los trabajadores: a las tierras les robaban el humus y a los trabajadores los pulmones, pero siempre había nuevas tierras para explotar y más trabajadores para exterminar” (Galeano, 2004) Todos estos son elementos autocríticos de los cuales la danza experimental contemporánea se ha servido para manifestar su participación sobre ese suelo exhausto; desde lo escénico, en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas que se mantienen al día de hoy.

Entonces, es necesario transversalizar el diálogo con ideología y luchas actuales como son el género, la clase social, la defensa de derechos, el cambio climático, los avances tecnológicos y las enfermedades emblemáticas actuales que ya no son virales o bacteriales, sino neuronales - como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH), trastorno obsesivo-compulsivo (TOC), el trastorno límite de la personalidad (TLP) o el síndrome por desgaste ocupacional (SDO)- que definen el panorama patológico de comienzos de este siglo (Han, 2012).

El condicionamiento que creó la pandemia por COVID-19 me llevó a la realización de un trabajo en solitario, en el cual sería la creadora, directora e intérprete, y, que, retrataría en carne propia, al sujeto tardomoderno agotado, víctima y verdugo de sí mismo. El sujeto agotado de hoy en día es el mismo ser agotado del movimiento de los años 30, es el mismo con exceso de positividad<sup>19</sup> de inicios de este siglo, y el mismo que crea este laboratorio en soledad. Al indagar en el cuerpo de la performer, más allá de una estructura anatómica, se abre, perceptivamente, el ser cohabitando de una red social, política, económica y cultural difícil de ignorar en búsqueda de un cuerpo emancipado.

Bajo regímenes de dictadura, es importante plantear cuestionamientos generales y concretos sobre el cuerpo, que poco a poco se van respondiendo ¿Cómo las herramientas de movimiento en Artes Escénicas llegan a adherirse en la dramaturgia corporal cotidiana al mismo tiempo en que, en un doble sentido, alimentan la misma? ¿Qué significa relacionar sensiblemente el cuerpo y la técnica? ¿Qué hacen la Danza y el Teatro con esto? Algunos de estos cuestionamientos se iban respondiendo en la práctica de laboratorio, en la observación de lo que sucede con la propuesta escénica en la ciudad, y en otras no encuentro respuesta concreta.

Dentro de este contexto coyuntural, que se refiere a las luchas sociales en Ecuador, levantamientos estudiantiles dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y a procesos individuales que pertenecen a una memoria colectiva; el movimiento, la danza y el teatro, desde lo político, tenían un sentido de ser una salida canalizadora. ¿Cuál es el papel del Arte o de la Danza? ¿Qué hace falta para hacer tangible ese papel? Existen otras dudas que, más allá de responderse, están para encaminar los estudios de las ciencias del arte, y,

---

<sup>19</sup> “Habla, asimismo, de «la obesidad de los sistemas del presente», de los sistemas de información, comunicación y producción. No hay reacción inmunitaria a lo obeso. Baudrillard, sin embargo, describe —y en ello consiste la debilidad de su teoría— el totalitarismo de lo idéntico desde la perspectiva inmunológica. La violencia de la positividad, que resulta de la superproducción, el superrendimiento o la supercomunicación, ya no es «viral». La inmunología no ofrece acceso alguno a ella.” (Han, 2012)

porque no, llegar a equilibrar la percepción que tenemos de ella junto a las ciencias duras. Se podría observar la malla curricular de Educación básica y de bachillerato, en la cual la asignatura de Educación Cultural y Artística obtiene menos de la mitad a comparación de Matemáticas, sin mencionar la metodología que se aplica para dictar dichas materias.<sup>20</sup>

Este capítulo conmemora la necesidad de transversalizar conceptos filosóficos, ontológicos y sociológicos para entender las afecciones a/de nuestro contexto colonizado en búsqueda de descolonización. Una transversalización que se alimenta de la escuela colectiva, la que sucede fuera de las aulas y que convoca a la universalidad de las ideas y los pensamientos de compañeros, compañeras y compañeros que acompañan y multidisciplinan con otras herramientas y miradas alimentando la práctica.

Es por eso que, a pesar de partir del régimen académico disciplinado y con exceso de positivismo, se busca transgredir en esta tesis la noción de cuerpo visibilizándolo e identificándolo, con las herramientas acertadas y una pedagogía adecuada, patrones sociales, políticos, culturales, económicos y sensibles para emancipar al cuerpo colonizado.

### **3.3. Del cuerpo-territorio como re-apropiación para re-existencias emancipatorias – María Moreno Rayman.**

*“Hablar del y desde el cuerpo por voz de las culturas indígenas subalternizadas, constituye una necesidad urgente de escucha y reivindicación, poniendo en tensión y evidenciando el maltrato del cuerpo feminizado, negro, indio, feo, pobre, entre otras tipificaciones, que podrían resultar relacionables a la “indianidad”, considerado también explotable, servil y relegado a un silenciamiento que justifica por muchos años esta condición.”*

(Moreno Rayman, 2020)

El paso del tiempo implica impactos y transformaciones en la Danza, que han sido categorizados en épocas y corrientes tales como el modernismo, posmodernismo, contemporaneidad, etc.; que traen consigo sus preguntas, afirmaciones y cuestionamientos. ¿Pero, de qué Danza estamos hablando? La Historia en general se construye manipulada por regímenes de poder que se basan en ideologías de control y en la Danza e historiografía

---

<sup>20</sup> El plan de estudios para el nivel de Educación General Básica (EGB) contempla un mínimo de 2 horas semanales para las asignaturas de Educación Cultural y Artística, mientras que Lengua y Literatura o Matemáticas obtienen un mínimo de 10 a 6 horas semanales. (fundamentoseducativos., 2019)

de ella esta escritura eurocentrista de la historia ha determinado como observamos al cuerpo dividido de sus dimensiones espiritual, afectivo o pensante, predominando la razón de la mente en los comportamientos y creencias de sociedades occidentales. En el texto de Andre Lepecki, el autor menciona que analiza trabajos de Europa y Norteamérica, por lo que de alguna manera se enmarca en el mismo contexto eurocéntrico a pesar de buscar una visión decolonial y transgresora de lo ya establecido.

Es necesario que el cuerpo, la danza y el teatro sean también estudiados desde territorialidades que luchan ante la supremacía del conocimiento hegemónico eurocentrista, pensamiento construido que ha creado una marca cultural que complejiza salir de la noción de que el cuerpo es un objeto de dominación y subyugación.

Como hemos afirmado ya en los anteriores capítulos, los cuerpos son unidades en donde convergen múltiples lenguajes y, a su vez, estos exteriorizan los quiebres infringidos por el proceso de colonización. Entonces, se proponer discutir la relación del cuerpo-territorio para recuperar memorias y resignificar saberes.

“Lo impuesto desde la colonialidad no solo trastoca y niega la dinámica y concepción de habitar los cuerpos, sino que amputa un vínculo vertebral que cimenta toda la realidad de los colonizados, la interconexión corporalidad-cosmos, vida-naturaleza, potencialidad-equilibrio, todo esto no se sostiene sin la estrecha e indisoluble interconexión del cuerpo y el medio, la tierra y todos los elementos.” (Moreno Rayman, 2020)

Analizar lo que afecta a toda esta parte del continente prestaría para realizar otras tesis por su extensiva e importante temática. En este punto, analizaré una realidad que como ecuatoriana creo es una de las principales afecciones que repercuten a este actual y escasa validación de la voz y la expresión del cuerpo, es la latente herida de la cual no podremos deshacernos jamás, la herida colonial. Hoy se la concibe como la “noción dominante de la vida en la que gran parte de la humanidad se convierte en mercancía (como los esclavos de los siglos XVI y XVII) o, en el peor de los casos, se considera que su vida es prescindible” (Mignolio, 2005), es decir, con la mirada inferior impuesta a seres humanos que no cumplen con el modelo predeterminado de los relatos europeos. Las resonancias son difíciles de ignorar por eso pregunto ¿cómo se lee al cuerpo en este contexto latino-ecuatoriano? Son palpables las similitudes que existen en los países aledaños que ha dado respuesta con el estallido de movimientos sociales o proyectos políticos radicales como las voces que demandan una emancipación de estos ideales.

Dar una definición de territorio es igual de complejo que hacerlo con el cuerpo. Etimológicamente proviene de “la raíces *terra* que significa tierra y *orio* que significa pertenencia o lugar y se entendería como <<extensión de tierra dividida políticamente>>” (Deolarte, Herrera, & Vázquez). Esta concepción deja de lado aspectos fundamentales que engloban al tiempo y espacio, espacio delimitado por las acciones de los sujetos en el tiempo. Aun así, estos conceptos son concepciones creadas por el hombre por lo cual el concepto de territorio también es una construcción social, es la tierra más la población, es identidad con sus intercambios espirituales y materiales: “El territorio entonces es la interacción entre todos los actores, no es solamente la delimitación geográfica; hablar de territorio es hablar del clima, ubicación, alimentación, actividades económicas, organización política, etcétera.” (Deolarte, Herrera, & Vázquez)

El concepto de cuerpo–territorio se convierte en una posibilidad de autodefinición y reapropiación de nuestros cuerpos ante la colonialidad hegemónica que invisibiliza la existencia de “otras” corporalidades subalternas, cimentadas en la negación y dominación con efectos muy profundos de aniquilamiento y gravísima amputación ontológica. Es necesario esas “otras” concepciones y conocimientos como políticas emancipatorias que posibilitan instancias de apertura a comprensiones corpóreas en su diversidad de manifestaciones (Moreno Rayman, 2020).

El texto de María Moreno Rayman, tejedora, investigadora y artista visual mapuche, es el punto de inflexión de esta investigación, puesto que en este se revela al cuerpo como un entramado de saberes y *dimensiones corporales* en relación presente con el *espacio*, el tiempo y los/as otros/as que al mismo tiempo contienen otras dimensiones en sí mismas. Moreno reconoce el lugar oprimido en el que nos encontramos y así encaminarnos a la emancipación. Recordemos el eje central de esta tesis en el que hablamos de la tridimensionalidad y su capacidad de entrenarnos consciencia multidimensional y por ende decolonial.

Nos urgen prácticas que pongan al cuerpo en el centro del diálogo con una filosofía que cree conceptos y permitan un replanteamiento político de sí y la recuperación de su memoria ancestral o saber antinormativo sin ignorar la herida colonial y patrones que lo prevalecen. Abogamos por “la recuperación del trabajo con el cuerpo como vehículo creativo, emancipatorio y creador de conocimientos, espacio de memorias” (Moreno Rayman, 2020).

### Conclusiones

El fundamento de la Tridimensionalidad, en el Asymmetrical-Motion, se aborda desde la improvisación como herramienta metodológica. Al acercarnos a este principio desde el movimiento improvisado, se arrojan resultados y miradas que revelan aspectos ocultos del cuerpo y promueven la diversidad que tanto se ha intentado amordazar en el cuerpo. Lo que empieza como premisa de improvisación en danza, dentro de una técnica *singular*, también nos invita a criticar la construcción social de la realidad mientras experimentamos y jugamos. Dentro del Asymmetrical-Motion, la tridimensionalidad es la consciencia del volumen (alto, ancho y profundidad) de los cuerpos que intervienen (el propio y el del/la otro/a) en relación al volumen del espacio. A partir de esta consciencia, el AM propone movernos para generar ligereza y atención sin jerarquía de frentes, alturas o direcciones. Condró plantea la tridimensionalidad como una herramienta que se traduce en premisas específicas para alcanzar el entendimiento de este principio. Entonces, en el caso concreto del AM podemos hablar de la tridimensionalidad como una herramienta.

Tras haber llevado a cabo una investigación teórica y una exploración práctica sobre la propuesta de tridimensionalidad del Asymmetrical Motion -tanto para la construcción como para el análisis del ejercicio escénico *DiaRios de Saliva*-, podemos hablar de que se dio una apropiación y una relectura de la tridimensionalidad. En la apropiación, la acción de hacer algo propio, es evidente que un contexto específico, una situación psíquica personal, la memoria ancestral, la consciencia del pensamiento corporal y un territorio que trae consigo una historia de contantes tipos de violencia, influyen nuestras prácticas y manifestaciones artísticas. El principio de Tridimensionalidad, en mi proceso personal creativo, tomó tal relevancia y dinámica, que fue ocupado como parte de un entrenamiento -abordando el aspecto físico- y como un elemento de indagación integral para investigar en Artes Escénicas -abordando el aspecto emocional, social, pensante, sensible, etc.-.

Planteo la apropiación de la herramienta de la tridimensionalidad propuesta por el Asymmetrical-Motion, como el momento en el cual dejo de aplicar solamente las premisas propuestas por Condró, para reconocer que la tridimensionalidad puede ser abordada desde distintas formas, y que estas traspasan la fisicalidad. Es el momento en que, tanto desde la danza como desde el teatro, me permitía explorar otras *dimensiones* del mismo cuerpo, tiempo y espacio, aquellas dimensiones que coexisten en un mismo cuerpo integral como el cuerpo biológico, erótico, sensible, político, etc. El entrenamiento de "lo que me jala de un

lado, lo hace del otro”<sup>21</sup>; aparte de ser ejecutable físicamente era activador de la percepción de aquellos territorios con memoria, vínculos y formas. En esta forma de apropiación se reafirmó la tridimensionalidad como principio que despierta sensitiva, emotiva y corporalmente el estado de danza y la *presencia*. Con ejercicios tomados del teatro y de otras ramas logré obtener la suficiente información para que la herramienta deje de ser un instrumento físico, y convertirse más bien, en un principio filosófico. Trabajaba con *multidimensiones*, ya que, además de abordar las tres dimensiones físicas (alto, ancho, profundidad), existen a su vez otras subcapas como las emociones o las sensaciones que traspasan ese volumen físico.

Mientras en el proceso creativo de *DiaRios de Saliva* trabajaba en reapropiarme de la herramienta de la tridimensionalidad propuesta por Lucas Condró, se generaba, simultáneamente, una relectura de la misma. En esta tesis se analiza y revela los aspectos que la componen y que van más allá de un trabajo corporal/físico. La reinterpretación de esta herramienta/principio propone no anular las otras dimensiones que cohabitan en el cuerpo como son lo emocional, espiritual, erótico, social, etc., abogando por un diálogo profundo entre estos *otros cuerpos* para descentralizar la concepción del cuerpo que nos impone el capitalismo. La tridimensionalidad se torna una herramienta política que a la vez crea un ejercicio escénico que también es político. Político porque nos permite despertar los cuestionamientos sobre cómo afecta la violencia que se desata en un paro nacional, una protesta estudiantil o una pandemia al cuerpo; entonces afecta en como concebimos al cuerpo en la Danza, el Teatro y en la vida para reconsiderar métodos de enseñanza.

El fundamento principal de esta investigación dio como resultado nuevos entendimientos corporales que no son solamente físicos o técnicos, sino que trascienden esquemas mecánicos y automáticos, manifestándose en una propuesta escénica que se ve atravesada por todo el bagaje recibido en el transcurso de la escuela de Danza y Teatro y la experimentación laboratorial de titulación. Es importante entender la infinidad de posibilidades de combinación e interpretación que pueden darse desde un mismo germen. Esta propuesta pretende aportar a la búsqueda de un movimiento con identidad y carácter social, observando al cuerpo como un ser integro que apele a una consciencia territorial. Es por esto, que concluimos afirmando y volviendo visible:

- la relación que existe entre el Arte y otras herramientas sensibles-político-emancipatorias.

---

<sup>21</sup> Premisa elaborada por mí para trabajar las oposiciones, un elemento que me apoyaría para encarnar aún mejor la tridimensionalidad en mi propio cuerpo.

- la apropiación que se da por un contexto, por un bagaje previo, pero no inmovible,
- que esa apropiación sería el proceso para llegar a la relectura clara o por lo menos encaminada del quehacer creativo de *DiaRios de Saliva*, y
- que son necesarias más investigaciones académicas comprometidas en el campo de las Artes, tanto como la divagación ambigua y abstracta, pero verdadera, que no parte del raciocinio de la mente.



## Referencias

- Anónimo. (18 de junio de 2018). *Nanon*. Obtenido de El dominio del movimiento : [https://nanopdf.com/download/el-dominio-del-movimiento\\_pdf](https://nanopdf.com/download/el-dominio-del-movimiento_pdf)
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. México : Pórtico de la Ciudad de México .
- Barnsley, J. (2008). *El cuerpo como territorio de rebeldía*. Caracas : UNEARTE.
- Borgdorff, H. (2010). El debate de la investigación en artes. *Cairon: Revista de de Ciencias de La Danza*, 25-46.
- Campos Mosqueda, F. J. (11 de septiembre de 2017). Obtenido de [https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P\\_Presentaciones/prepa1/2017/artes\\_visuales\\_campos\\_mosqueda.pdf](https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/prepa1/2017/artes_visuales_campos_mosqueda.pdf)
- Condró, L. (2022). Asymmetrical-Motion/Clases. En L. Condró, *Asymmetrical-Motion/Clases* (págs. 3-5). Continta me tienes.
- Condró, L., Moyano, M. I., & Miranda, M. (2017). *Lo Singular*. España: Continta Me Tienes.
- Deolarte, I., Herrera, A., & Vázquez, A. (s.f.). El territorio visto como una construcción social. Un acercamiento teórico conceptual. *UNAM*.
- Galeano, E. (2004). *Las venas abiertas de Latinoamérica*. México y Argentina: siglo veintiuno .
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Lepecki, A. (2008). Ontología política del movimiento . En A. Lepecki, *Agotar la Danza* (págs. 13-45). España.
- Menacho, M. (15 al 17 de mayo de 2008). *El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad*. Obtenido de Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP. Memoria Académica: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.673](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.673)
- Messiez, P., & Condró, L. (2016). *Notas sobre movimiento y pedagogía. Asymmetrical-Motion*. Madrid: Continta me tienes.
- Moreno Rayman, M. L. (21 de mayo de 2020). Del cuerpo-territorio como re-apropiación para re-existencias emancipatorias. *Reflexiones -marginales*.
- Múnera, S. I. (s.f.). *Entretanto. Arte en movimiento*. Obtenido de Entretanto. Arte en movimiento: <https://entretanto.co/la-improvisacion-en-danza-el-terreno-de-lo-inesperado/>
- Ortiz, E. (2022). *Silabo*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Varley, J. (2007). *Piedras de Agua*. La Habana: Ediciones Alarcos.

## Anexos

### *Anexo A: Lucas Condró en el Otro Festival (2019)*



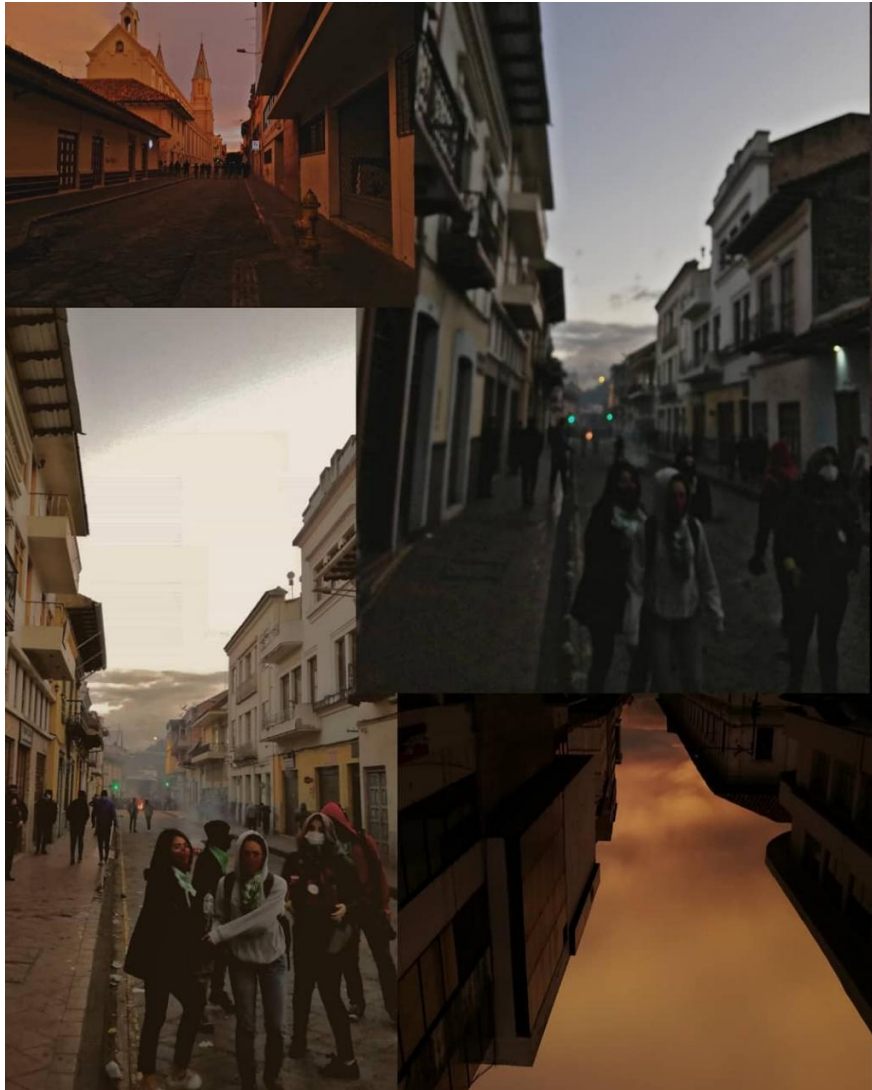
Nota: Imagen tomada de las redes del Otro Festival.

### *Anexo B: Ejercicio de improvisación en espacio público dentro de la programación del Otro Festival.*



Nota: Imagen tomada de las redes del Otro Festival en la Antigua Escuela Central, participaron estudiantes de los talleres.

*Anexo C: Foto collage del Paro Nacional de octubre del 2019 en las calles de Cuenca.*



**Anexo D:** Memoria fotográfica del levantamiento estudiantil (enero, 2020) en las instalaciones de la Carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.



*Anexo E: Memoria fotográfica del levantamiento estudiantil (enero, 2020) en las instalaciones de la Carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca*



*Anexo F: Convocatoria a movilización por la vulneración de derechos durante la pandemia por COVID-19.*



**Anexo G:** Comunicado por manifiesto de estudiantes de la Escuela de Danza y Teatro de la Universidad de Cuenca en rechazo a los recortes de presupuesto a la Cultura y Educación.



## LOS CUERPOS GRITAN

Llenos de tristeza e impotencia al observar que el Gobierno es indiferente a su pueblo, a quien debe servir, y que las decisiones tomadas frente a esta emergencia sanitaria por motivo del COVID-19, no fueron acertadas.

**¡POR ESO NOS PRONUNCIAMOS Y RESISTIREMOS!**

#NoAlRecortePresupuestario    #PorLaReivindicacióndelArte    #TodxsSomosArtes

CARRERA DE DANZA Y TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Anexo H:** Movilización por la vulneración de derechos de parte de Estado durante la pandemia por COVID-19.



Nota: Créditos de la fotografía a AdrianPhoto, en ella participaron estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.