



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
fundada en 1867

**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS**

“Danza Teatro: Rescatar el movimiento cotidiano re significarlo y llevarlo a escena”

**Tesis previa a la obtención de la Licenciatura
en Artes Escénicas Mención Danza Teatro**

Autora: Lina Gabriela Reinoso Bueno
Directora: Mst. Loreto Burgueño Alcalde
Cuenca Ecuador
2013



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Resumen

Esta tesis está teñida absolutamente de un carácter investigativo cualitativo por lo que hemos utilizado el sistema de triangulación, es decir, hablaremos de un fenómeno desde tres miradas distintas, desde la praxis (cuerpo gesto y movimiento) desde la teoría (de la danza teatro) y desde la creación (propuesta de dirección). De la triangulación estudiada nace una propuesta creativa “Hornado Lancome” una puesta en escena en el mercado 12 de abril de la ciudad de Cuenca, espacio inicial de la investigación.

A lo largo de los capítulos encontraremos el marco teórico que abarca los conceptos de cuerpo gesto y movimientos, así como el análisis de referentes estéticos, el desarrollo de la metodología de la propuesta de dirección que contiene la técnica trabajada, los elementos escénicos e intérpretes requeridos en este proceso y el proyecto final la puesta en escena.

Palabras Clave

Danza Teatro / Intérprete / Instalación /Cuerpo /Biografía / Experiencia



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Abstract

This thesis is quite a character tinged qualitative research so we used the triangulation system, we will talk about a phenomenon from three different perspectives, from the praxis, (gesture and body movement) from theory (dance theater) and from creation (proposed address.) Studied triangulation born a creative “Hornado Lancome” staging in the market April 12, in the city of Cuenca, initial space research.

Throughout the chapters find the theoretical framework that encompasses the concepts of body gesture and movement, as well as aesthetic references analysis, development of the methodology of the proposed technique address containing worked, scenic elements and interpreters required in this process and the final project staging.

Keywords

Dance theatre / Performer / Installation / Body / Biography / Experience



Resumen.....	2
Abstract.....	3
Cesión de Derechos.....	8
Derechos de Autor.....	9
Dedicatoria.....	10
Agradecimientos.....	11
Introducción.....	12

Capítulo 1

CUERPO GESTO Y MOVIMIENTO

1.1 Cuerpo y Experiencia	15
1.1.1 Cuerpo y Agresión	17
1.2 Movimiento.....	19
1.2.1 Movimiento Cotidiano.....	20
1.2.2 Tipo y Calidad de Movimiento.....	22
1.2.3 La Kinetografía de Rudolf von Laban.....	24
1.3 Gesto.....	28
1.3.1 El Gesto en la Pantomima y el Mimo.....	29
1.3.2 Del movimiento a la Composición.....	31
1.3.3 Referentes Estéticos.....	36
1.4 Performance-Cuerpo performático vs cuerpo dominado.....	41
1.4.1 Recorrido Laberíntico por el vientre de una perra infecunda.....	46



Capítulo 2

DANZA TEATRO

2.1 Ensayo Crítico: Documental Pina.....	49
2.2 Ensayo Crítico: Película Symphaty for Lady Vengeance.....	54
2.3 Referentes Estéticos. Entrevistas.....	58
2.4 Breviario de Danza Teatro	64

Capítulo 3

PROPUESTA DE DIRECCIÓN

3.1 Objetivos.....	73
3.2 Objetivos Específicos.....	73
3.3 Fundamentación.....	74
3.4 Descripción de la obra.....	74
3.5 La poética de Danza Teatro – Cuerpo Colonizado.....	76
3.6 El Acto de Danza Teatro.....	83
3.7 El Cuerpo Biográfico.....	85
3.8 La Relación: Intérprete – Objeto Intérprete- Espacio.....	87
3.9 El encuentro entre Actor y No-Actor en una situación de no ficción... ..	89
3.10 La Composición Escénica in situ.....	90
3.11 La forma y movimiento en la quietud.....	91
3.12 La Danza de las Frutas-Comidas y Verduras.....	92
3.13 La forma imaginada preconcebida.....	94
3.14 La disposición musical de los elementos.....	95
3.15 La Poética inconsciente de los espacios.....	97
3.16 La Re lectura de los espacios.....	98



Capítulo 4

PROYECTO

4.1 Las Cisnes del Mercado	104
4.2 Introducción a Hornado Lancome.....	107
4.2.1 Montaje de Hornado Lancome.....	108
4.2.2 Brecht, Pina y el Performance.....	111
4.3 Metodología de Creación.....	112
4.4 Descripción Coreográfica de Hornado Lancome.....	113
4.4.1 Frutas y Hornado.....	114
4.4.2 Sopa y Tortillas.....	115
4.4.3 El gusano.....	117
4.4.4 Mangos para llevar.....	118
4.4.5 Hasta el próximo domingo.....	120
4.5 Ensayos y distribución de clase.....	121
4.5.1 Calentamiento y Técnica.....	121
4.5.1.1 Inicio. Calentamiento Corporal.....	121
4.5.2 Ejercicios Específicos.....	122
4.5.3 Composición Coreográfica.....	124
4.5.3.1 Creación de Secuencias y Frases Coreográficas.....	123
4.6 Montaje Coreográfico.....	125
4.7 Intérpretes.....	129
4.8 Vestuario.....	130
4.9 Sonido.....	132
4.10 Espacio Escénico.....	133
4.11 Créditos.....	135



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Conclusiones.....	136
Bibliografía.....	137



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Lina Gabriela Reinoso Bueno, autor de la tesis "Danza Teatro: rescatar el movimiento cotidiano y llevarlo a escena", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas, mención Danza Teatro. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 11 diciembre del 2013

Lina Gabriela Reinoso Bueno
0103764163



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Lina Gabriela Reinoso Bueno, autora de la tesis "Danza Teatro: rescatar el movimiento cotidiano, re-significarlo y llevarlo a escena", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 11 de diciembre del 2013


Lina Gabriela Reinoso Bueno
010376416-3



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Dedicatoria

Loreto

Andrea

Martín

Abuelita

Mauri



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Agradecimientos

Señoras y señores del mercado 12 de abril, sus hijas e hijos por su apoyo y colaboración

Ing. Luis Toral, Sr. Julio Luzuriaga director e inspector del mercado por permitirme trabajar sin ningún inconveniente.

Padres...por apoyar y por no apoyar

Loreto Burgueño, Ernesto Ortiz, Esteban Donoso, Clara Donoso, Gonzalo Gonzalo, Diego Carrasco...mis profesores, amigos y apoyo en este proceso

Alexandra Puma, Paúl Peña, Carlos Loja, Andrea Martínez, amigos e intérpretes de la obra

Niñas intérpretes de la obra por su entrega y carisma

Mauri...por las alitas y la papa chaucha.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Introducción

El presente trabajo de tesis es para recibir el grado de Licenciatura en Artes Escénicas mención Danza Teatro por la Universidad Estatal de Cuenca., Esta tesis tiene como objetivo la identificación del cuerpo del intérprete en las artes del siglo XXI, específicamente el cuerpo del intérprete en la Danza Teatro. Cuerpo que danza y actúa desde su biografía, experiencia y condición, e interpreta dentro de un espacio real, (no en un teatro o lugar al cual asiste gente a mirar un espectáculo) pasando por el performance el gesto el movimiento innato, recordado, investigado, el no movimiento hacia la construcción de una tendencia coreográfica no tradicional performático casual, no narrativa, al contrario provocada por la observación la intuición la necesidad el deseo la incoherencia y la transgresión descomponiendo la estructura clásica aristotélica principio-nudo-desenlace, y el intérprete como ser humano que se muestra mediante un diálogo con su cuerpo escuchando y entendiendo el espacio real que lo rodea en su momento performático.

La razón por la que elegí este objeto de estudio es por la necesidad de entender los distintos cuerpos que se mueven y danzan, los mismos que no pertenecen a la categoría de cuerpos aptos como exige el academicismo y clasicismo de la danza. Cuerpos que se reconocen y asumen así mismo para entregarse a una propuesta creativa diferente a la puesta en escena en un teatro, al contrario en un lugar cotidiano como el mercado irrumpiendo la vida cotidiana de este espacio con acciones y movimientos que nacieron de la observación in situ, escenas y coreografía que se crearon con elementos como las frutas las vendedoras y la comida del mercado.

La metodología que seguiremos es meramente cualitativa y vamos a bordearlo desde 3 puntos desde 3 miradas: praxis, teoría y creación. En el capítulo 1 nos situaremos en la praxis, haciendo un acercamiento a la experiencia del cuerpo durante su vida, las consecuencias y recuerdo que quedan en él para con ese material dar un paso hacia el objeto de estudio de esta tesis mediante el análisis del movimiento causado por la biografía y la memoria, el gesto aprendiendo y cómo la información en conjunto desemboca en la creatividad y composición. En el capítulo 2 con Pina Bausch un referente primordial de la Danza Teatro y otros artistas y coreógrafos contemporáneos en donde describen parte de sus procesos creativos y manifiestos artísticos (artist statement), incluyendo un breviarío de danza teatro de la autora luego como una respuesta más concreta abordaremos la problemática del cuerpo en el siglo XXI generando una propuesta de dirección y puesta en escena con una mirada absolutamente cuencana popular, y entonces en el capítulo 4 está la praxis en cuerpo donde exponemos parte del proceso del apuesta en cuerpo o levantamiento de la obra.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO I

CUERPO GESTO Y MOVIMIENTO



UNIVERSIDAD DE CUENCA



“El artista está presente”

Performance de Marina Abramovic. MOMA 2010.

El CsO (cuerpo sin órganos) es el *campo de inmanencia* del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo). Cada vez que el deseo es traicionado, maldecido, arrancado de su campo de inmanencia, ahí hay un sacerdote. El sacerdote ha lanzado la triple maldición sobre el deseo: la de la ley negativa, la de la regla extrínseca, la del ideal trascendente.

Gilles Deleuze

Mil Mesetas



1.1 Cuerpo y Experiencia.

No tener recuerdos de la infancia es como estar condenado a cargar permanentemente con una caja cuyo contenido desconoces. Y cuanto mayor eres, más te pesa y más te impacientas por abrirla al fin.

Jurek Becker¹

Cuerpo y experiencia componen un mapa biográfico: construcción de hechos vividos, de los cuales algunos quedan plasmados con mayor fuerza que otros; un cuerpo libre es aquel que ha vencido los temores y experiencias desagradables dentro de su biografía, evitando atascos en su desarrollo personal a nivel emocional, sentimental y cotidiano, por tanto se mantiene vivo (no imita modelos), alegre, libre de códigos sociales y normas.

Por el contrario un cuerpo inmóvil está normado por todos lados y restringido, el miedo lo abrumba y se manifiesta en su

¹ Jurek Becker estuvo interno de pequeño en los campos de concentración de Ravensbruck y Sachsenhausen, de los que no conservó recuerdo alguno. Se pasó toda la vida buscando al niño que, gracias a los cuidados de su madre, sobrevivió a la extrema crueldad de los campos. (*N. de la A.*)

presencia, el ritmo de la cotidianidad reina en su forma de movimiento y forma de vida. Cuerpos dopados, casi muertos por la inmovilidad que producen los códigos sociales provenientes de la disciplina, moral, religión y culturas tradicionalistas que rechazan la diferencia, la individualidad, dando cabida solo a lo “normal” porque aparentemente y según sus creencias es lo correcto y conveniente, cuando en realidad es el cambio lo aterroriza a las instituciones de poder.

...La diferencia vuelve antieconómico cualquier proceso de producción. Así, la buena articulación de los cuerpos y la compaginación de los gestos es lo que permite el buen funcionamiento de la maquinaria...²

El cuerpo sedentario se acostumbra al letargo, a la rutina de movimientos y posturas típicas, por la comodidad que la tecnología y los medios brindan, todo está hecho, pero el cuerpo necesita movimiento, trasladarse, si no se desarrolla como tal poco a poco se irá enfermando y el humano no comprende sino hasta la llegada de la enfermedad.

Las sociedades que se construyen por estas normas y reglas, temen y rechazan lo contrario: ¿Por qué la gente le teme al cuerpo desnudo, al cuerpo travesti, al cuerpo gordo? ¿Por qué es amoral un desnudo?

² García Canal, María Inés. “Foucault y el Poder” El Panóptico. Pp.74. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2005



El cuerpo desnudo está satanizado, el cuerpo travesti igual, el cuerpo gordo y el cuerpo viejo han dejado de danzar porque no se ven estéticamente atractivos o sugerentemente productivos en un escenario, ¿tan solo el cuerpo idealizado de delgadez puede bailar y ser en el mundo?

Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. La superficie de organisina, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás signifiante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo—. ³

Dios puso genitales a los hombres para que se jodan para siempre y se la pasen en dilemas a causa de ello (Jesusa Rodríguez)⁴. Los sentimientos y la sexualidad no están gobernados por los genitales, estos son una parte más de la anatomía del cuerpo, no los que determinan el deseo hacia otra persona. Pero la lucha es eterna en sociedades que se resisten y se niegan a aceptar lo que está fuera de la iglesia, la moral y lo cristiano. Todo lo demás es pecado e infierno, o anomalías, según sus creencias.

³ Deleuze, Gilles, Guattari Félix (2002). Mil Mesetas. Capítulo 6: ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? pp.164. Pre-Textos. Valencia, España.

⁴ Perfomer Mexicana. Tomado del performance "Entrevista con Dios". Youtube.



1.1.1 Cuerpo y Agresión.

La violencia que los cuerpos viven en su infancia u otra época de la vida, marcan las actitudes y comportamientos futuros (Saddam Hussein⁵, Hitler⁶, Stalin) niños que fueron maltratados por sus padres, familiares cercanos o quienes hayan acompañado esta época de su formación y determinación de personalidad, terminarán en el futuro, en su vida adulta imitando los modelos de sus “educadores”.

⁵ Según las biografías Judith Miller y Laurie Mylroie (1990), el padre biológico de Saddam abandonó a su madre poco antes o poco después de que el niño naciera. Su padrastro, un pastor, humilló al joven constantemente, llamándolo hijo de perra o hijo de puta, le pegó sin piedad y lo martirizó de forma brutal. Para poder explotar al máximo la capacidad de trabajo del niño, le prohibió ir a la escuela hasta los diez años. En vez de eso, lo despertaba en plena noche y le ordenaba que vigilase el rebaño. Durante estos años tan significativos todos los niños se forman ideas del mundo y del valor de la vida. Sienten deseos con cuya realización sueñan. En el caso de Saddam, que fue prisionero de su padrastro, el deseo sólo podía ser uno: el poder ilimitado sobre otros. Es probable que en su mente germinara la idea de que la única manera de poder salvar la dignidad robada era ejerciendo sobre otras personas el mismo poder que su padrastro había ostentado sobre él. Durante su infancia apenas había tenido otros ideales, otros ejemplos: sólo estaban su omnipotente padrastro y él, una víctima a merced del terror más absoluto. Conforme a este modelo organizó después el adulto la estructura totalitaria de su país. Su cuerpo no conocía otra cosa que la fuerza.

⁶ Con su comportamiento, Hitler dirigió el mundo entero como su padre lo había tratado a él de pequeño: con ansias destructivas, sin piedad, con ostentación y brutalidad, jactanciosa y perversamente, con narcisismo, estrechez de miras y estupidez. Con su imitación inconsciente le fue fiel a su padre. De modo parecido actuaron dictadores como Stalin, Mussolini, Ceaucescu, Idi Amin Dada y Saddam Hussein.

La censura y el estereotipo traban el desarrollo completo de un niño: no grites, no digas nada, no te vistas así, no bailes así, siéntate así, camina de esta manera, no corras, cállate; acabando con el cuerpo real para convertirlo en una imitación del resto.

Estos cuerpos crecen bajo la inseguridad, que produce el temor o agresión psicológica y física que sufren cuando son niños, son castigados si cometen errores o si no se comportan según la educación que sus progenitores les brinden. Permanecen en experiencias y recuerdos negativos, que se hacen evidentes en su comportamiento y por ende en su cuerpo y en su personalidad: extremadamente sensibles, débiles, conflictivos.

Pegar a un niño es siempre un maltrato de consecuencias graves que a menudo duran toda una vida. La violencia padecida se almacena en el cuerpo del niño y más tarde el adulto la dirigirá hacia otras personas o incluso hacia pueblos enteros, o bien contra sí mismo, lo que le llevará a depresiones o a serias enfermedades, a la drogadicción, al suicidio o a la muerte temprana.⁷

⁷ Miller, Alice (2004). El cuerpo nunca miente, Tusquets editores, 2006. Traducido por María Torent López. Pag. 197. Miller, Alice (2004). El cuerpo nunca miente, Tusquets editores, 2006. Pag. 79.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Estos acontecimientos van escribiéndose en el cuerpo y a la vez creando un mapa corporal, el cual con el tiempo, en cada sujeto estará constantemente regresando al pasado.

En mi opinión, es precisamente esta historia inconsciente la que mueve al artista una y otra vez a buscar nuevas formas de expresión. Y es preciso que permanezca oculta a él y a nuestra sociedad porque podría desvelar el sufrimiento tempranamente padecido debido a la educación, con lo que se desobedecería el mandamiento de “honrarás a tu padre y a tu madre”⁸

¿Es posible sanar lo trágico de nuestras vidas? ¿Podemos sanar los recuerdos negativos de la infancia? El arte es una manifestación ante todo de la verdad, los cuerpos son expuestos frente al otro, y frente al espectador, la biografía del cuerpo se evidencia, es una necesidad para el artista liberarse de cualquier atadura mental, social, religiosa.

El cuerpo del artista presente es su medio para el momento creativo. A los miedos y obsesiones hay que situarlos a favor del cuerpo y la mente, para sanar, curar y a la vez crear desde la experiencia personal. El artista decide qué hacer con ellos, como introducirlos o usarlos como pretexto para crear. Lo siniestro como canal de creación.

Rimbaud, Schiller, Virginia Woolf, Artaud, que tuvieron vidas trágicas, padres crueles y ambiciosos, sufrieron enfermedades como delirios, esquizofrenia y terminaron con sus vidas a

edades tempranas encontraron en el arte su mejor aliado para vivir a plenitud y huir de frustraciones y acusaciones morales.

El ideal es: una experiencia sana de vida, con conflictos, pero solucionados y sanados tempranamente, la infancia del niño es lo que marcará su futuro y su personalidad, el maltrato solo crea más violencia y rencor. Y todo esto termina expresándose en el cuerpo en las acciones, en una sensibilidad mayor, o ceguera e indiferencia corporal completa.

Esta construcción corporal no requiere de material u objeto alguno, pero sí de honestidad y necesidad, libre de morales religiosas impuestas, que pretende un mundo de individuos homogéneos, donde no cabe la diferencia ni la libertad, esto prohibición provoca aún más la necesidad en el cuerpo de liberarse, por supuesto de aquel cuerpo que se permite a sí mismo reconocerse y no ocultarse detrás de imágenes y discursos homofóbicos, xenofóbicos, separatistas.

El padre o madre que permite a su hijo descubrirse a sí mismo sin censurarlo, logrará que el niño no conozca el miedo, porque nada se le ha sido ocultado, no será frustrado puesto que conocerá todas las puertas y su sensibilidad por ende se multiplicará.

La construcción de una corporeidad sana se vería llevada de somatizar a tiempo los conflictos: reconocerlos y enfrentarlos. El cuerpo necesita fluir libre bajo la mirada de su propio autor.

⁸ Miller, Alice (2004). El cuerpo nunca miente Tusquets editores, 2006. Pag. 79.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1.2 Movimiento.

El cuerpo está normado por códigos aprendidos de movimiento, movimientos que están orientados hacia el orden, la disciplina, el desplazamiento adecuado para evitar el caos, todo hacia la igualdad de cuerpos. El cuerpo que no se ajuste a estas normas infringe y es castigado.

¿Entonces de qué clase de movimientos podemos hablar si en la mayor parte de nuestra vida hemos sido normados y estereotipados?

La danza conocida como expresión de belleza y etereidad es fuente de estereotipo, damos valor a lo físicamente irreal imposible doloroso lograrlo. Frente a esta declaración, lo poético es igual de sublime que lo físicamente doloroso, el darse emocionalmente es más real y conmovedor que el mostrarse hábilmente prodigiosa.

Seguir dando valor y “Poder” a la belleza de la delgadez y gran elongación no seguirá manteniendo en el pasado y en una involución negativa del arte, dándole únicamente importancia a la belleza y no al fin real del arte que es la transformación del mundo, la sensibilización del ser humano, la desmilitarización de nuestras vidas cotidianas, y la utilidad únicamente económica de nuestros cuerpos.

Sin embargo la danza ha evolucionado desde lo clásico hacia lo contemporáneo, hoy en día hablamos de movimiento, de cuerpo, de construcciones y deconstrucciones, del silencio, de lenguajes corporales de movimiento creados en base al criterio de cada individuo y no gobernados únicamente por el ritmo y compás de la melodía.



1.2.1 Movimiento Cotidiano.

Por un cuerpo y mediante acciones nos desplazamos, nos comunicamos, nos alimentamos, nos amamos; la vida está hecha de caminos, direcciones, lugares a donde ir y de donde regresar, de acontecimientos, de circunstancias, de decisiones, y de experiencias, cada una de estas situaciones nos llevan hacia una reacción, que previamente ocurre en el cerebro y esta responde en el cuerpo, en los huesos y en los músculos para el resultado físico de una acción.

El movimiento también es silencio y quietud, puesto que el organismo siempre está circulando, por lo tanto la quietud responde a una postura que requiere concentración, disposición, paciencia; es una actitud que tiene su propio tiempo y ritmo, no es inmovilidad, es una situación del cuerpo vivo que está activo todo el tiempo..

En el circo los acróbatas usan la fuerza y exactitud en sus movimientos, pues un fallo, provocaría una lesión, una paraplejia, o la muerte. Los músicos ejecutan movimientos con sus instrumentos, que también son exactos pues son ensayados previamente para obtener un sonido, o una melodía, no pueden equivocarse en los movimientos con sus instrumentos, por más pieza abstracta que se haya compuesto.

La cocinera que no pica correctamente la cebolla se cortaría un dedo; los encarcelados deben permanecer mansos cuidando sus movimientos, obedeciendo órdenes y leyes para evitar conflictos y peleas entre reclusos, ya que se enfrentarían después a castigos crueles e inhumanos.

En la escuela los niños deben permanecer en un aula, los que no siguen las órdenes faltan con la disciplina y reglamento de la institución. Existe un código de movimientos para el lugar, los cuales se quedan marcados en este caso desde la niñez hasta la vida adulta, el cuerpo reconoce y actúa como tal en un aula: debe sentarse en una banca, mantenerse inmóvil y absorber todo lo que se le enseñe.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Estos comportamientos pertenecen a códigos de movimiento para cada situación de la vida, códigos que han sido establecidos con la civilización y que se creen como válidos, únicos, asumidos y aceptados por la ley incluso, se ha establecido como moverse y los cuerpos tendrán que adaptarse, así no se sientan parte de ellos. De ahí los conflictos sociales.

Si comes en exceso te da una indigestión, si fumas marihuana eres un delincuente, si naciste hombre en cuerpo de una mujer estás enfermo, si tienes sida te rechazan por contagioso. ¿Por qué? Por los códigos morales, éticos, gubernamentales o religiosos. Hay que casarse para dejar expresar los deseos sexuales, al menos aquí en Cuenca, todavía es un conflicto liberarse de ello. Hay que pedir perdón ante un confesionario de rodillas, hay que temerle a la muerte y vivir pidiendo perdón por los pecados cometidos diariamente, ya que solo después de la muerte seremos seres sublimes. Dejamos de vivir el presente y matamos al cuerpo por el temor, hasta inmovilizarlo y enfermarlo.

La danza teatro toma la información de la vida y la transforma en material de trabajo para el cuerpo, todos los movimientos y gestualidad: los de la sociedad, impuestos o no, aquellos que no se ven, son útiles en el momento creativo y coreográfico de la danza teatro, Cada coreógrafo de todo ese material que tiene a su disposición, obtiene discursos coreográficos basados en la reinterpretación de una situación cotidiana, en la descomposición de la realidad, cambiando el ritmo de los actos, la forma y dirección de los movimientos, creando a partir de un lenguaje cotidiano un material coreográfico, que se basa principalmente en el reconocimiento de un cuerpo que baila constantemente.

La vida cotidiana se transforma en movimiento, el cual adquiere una distribución según su calidad, forma, para reconocer con cuanto material dispone un coreógrafo en la creación y ejecución con cuerpos y experiencias diversas, la prioridad es llegar al movimiento de la realidad corporal de cada intérprete y reconocer los distintos lenguajes que cada cuerpo puede expresar y lograr.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Propuesta de análisis de movimiento para danza teatro.

1.2.2 Tipo y Calidad de Movimiento.

Grandes, medianos, largos, cortos, pequeños
Rápidos, lentos, quietos
Únicos, repetidos
Fragmentados, fluidos
Sincronizados, desincronizados
Forzados, relajados, naturales
Acrobáticos, simples, cotidianos
Encadenados, enlazados, dispersos
Conscientes e Inconscientes
Racionales y no racionales
Rectos/lineales/sinuosos

A estas calidades y características de desplazamiento se le suman las direcciones, espacio y contexto.

Dirección (Orientación)

Arriba
En medio
Abajo
Diagonal
Frente
Atrás



UNIVERSIDAD DE CUENCA

A los lados
En el propio lugar
Hacia afuera / Hacia adentro

Contexto

Real
Re-creado

Ritmo

Rápido / Lento / Combinado / Acelerado / Ralentizado

Espacio

Real:

Un lugar con gente real viviendo y actuando el momento.

No real:

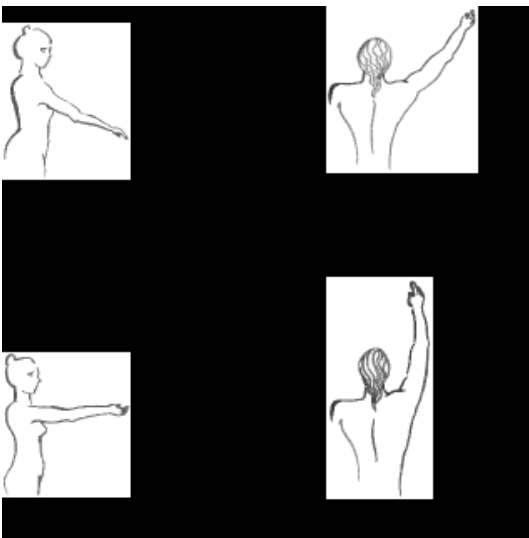
Un estudio de danza, un teatro, un lugar al que acude público asumiendo que es un lugar de representación



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Este principio fue el fundamento de una actividad didáctica que culminó en 1910 con la fundación en Mónaco de la primera escuela de danza libre, en la que se formaron grandes bailarines como Mary Wigman y Kurt Joos. También creó un sistema de notación coreográfica al que llamó kinetografía y que en los países anglosajones ha recibido el nombre de labanotación.⁹

Ejemplos de movimientos de brazos con los símbolos que los describen. (Dibujo: MerleerIldris Ghysaert)



⁹ (Bratislava, 1879 - Weybridge, Surrey, 1958) Bailarín y coreógrafo austriaco de origen húngaro que fue uno de los teóricos de la danza más influyentes del siglo XX. Formado como bailarín en París, estudió además la danza negra y árabe y se interesó por la escenografía y el arte dramático. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/laban.htm>



Distribución del movimiento según Laban no específica para ballet.¹⁰

a. Modos de usar el cuerpo:

Parte superior o inferior del cuerpo.

Parte derecha o izquierda del cuerpo.

Apoyado o no en el suelo.

Simétrico o asimétrico.

Con movimientos simultáneos o sucesivos en uno o dos miembros.

b. El espacio:

Direcciones y niveles de pasos y gestos.

Cambio de frente.

Extensión de gestos y pasos.

Forma de los gestos.

c. El tiempo:

Gestos y pasos rápidos y lentos.

Repetición de un ritmo.

Tempo de un ritmo.

¹⁰ Distribución del movimiento de Laban en una ficha muy variada a su notación para el ballet. (Laban, 1987, 93) Tomada de la Tesis "Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical" de la Facultad de Educación y Trabajo Social Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Valladolid. (Valladolid 2012).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

d. El peso:

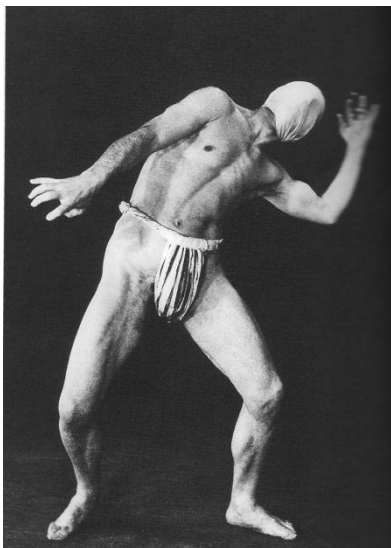
Tensión fuerte y débil.

Distribución de los acentos.

El fraseo según provenga de períodos acentuados o no acentuados



1.3 Gesto.



Hay grupos ahora, en el teatro que son mimos, cantan, bailan, hay un intercambio de lenguajes y de artes. Es un deseo de la juventud, con la que hay que estar en contacto para poder evolucionar, y en el teatro los jóvenes encuentran elementos de libertad que desarrollan".

Jacques Lecoq

"El mimo", se había separado de lo que era la esencia del teatro, convirtiéndose en un apartado del mismo. Su trabajo ha sido rencontrar el teatro, y el punto de partida para ello ha sido el silencio y el gesto. Con éstos se llega a la palabra, y con ello se evita el discurso que, de alguna forma, es la esclerosis misma del teatro, ya que el teatro se ha quedado allí parado".¹¹

Gestualidad: Método de comunicación de todo el mundo: sin palabras, primitivo, fácil, rápido, y efectivo, igual en todo el mundo y mucho más sabio que las lenguas que existen en cada país.

Mediante el gesto en el ballet se cuentan historias, (Giselle, Cascanueces, Lago de los Cisnes) dramas de amor, de venganza, de fantasías, no solo es la danza prodigiosa la que se encarga de eso, sin el gesto la danza solo quedaría en destreza sin llegar a una narración que comunicase algo.

El gesto ha estado presente en la historia del cine, con Buster Keaton, "El maquinista del General", Charles Chaplin en El niño, Tiempos Modernos, etc. El cine mudo en donde el gesto es la herramienta principal de comunicación, haciendo de aquellos actores grandes maestros de la gestualidad, tan esencial en el teatro, la danza, el mimo.



11 y director de teatro. Famoso por sus métodos de teatro físico, movimiento y mimo los cuales enseñó en la escuela que él fundó en París, Jacques Lecoq (L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq) desde 1956.



1.3.1 El gesto en la pantomima y el mimo

Marcel Marceau¹² el gran mimo francés que usa su cuerpo y sus gestos para la creación de sus obras, sin mencionar palabra pero recargando sus emociones en su gestualidad y movimiento, razón suficiente para entender sus historias.

El cuerpo del mimo según la escuela de Decroux¹³:

El objetivo del mimo corporal dramático es de introducir el drama dentro del cuerpo. El mimo corporal debe aplicar al movimiento físico esos principios y valores de la vida que están en el corazón y en el alma del drama: pausa, vacilación, peso, resistencia y sorpresa y emoción. El mimo corporal dramático quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas, pensamientos.¹⁴

La danza teatro toma al gesto para sus investigaciones y creaciones: la secuencia de cepillado de dientes, preparar un jugo de naranja fresco, o cuando vamos a dormir desde ponernos la pillama, ir a la cama, acostarnos, hasta dormirnos. Todas estas series de acciones poseen una gran cantidad de gestos grandes, medianos y mínimos, estos pueden ser desglosados para un análisis de composición coreográfica y ser trabajados a decisión del compositor.

Los movimientos en danza teatro tienen un significado, se crean mediante una pregunta, una sensación, una opinión, etc., de ahí surgen y narran con y en el cuerpo, por lo tanto no son vacíos, si lo fueran serían destrezas corporales solamente. Danza Teatro es narración, opinión, transgresión, cada movimiento tiene su razón de ser y el gesto con que ha sido creado y evocado. Movimiento y gesto están ligados en los discursos corporales de danza teatro.

¹² **(Marcel Mangel; Estrasburgo, 1923 - Cahors, 2007)** Actor y mimo francés. Marcel Marceau tuvo el gran mérito de resucitar y encumbrar el antiguo arte de la pantomima. Después de la Segunda Guerra Mundial, mientras animaba a las tropas de ocupación francesas establecidas en Alemania, empezó a perfilarse su arte, que más tarde cimentaría en una sólida formación dramática conseguida junto a ÉtienneDecroux. www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marceau.htm.

¹³ **EtienneDecroux nació en París en 1898.** Comenzó su formación de actor en la Escuela del Vieux-Colombier de Jacques Copeau. Trabajó en teatro con AntoninArtaud, Charles Dullin, Louis Jouvet y en el cine con Carné y Jacques Prévert. Estudió teatro en el Vieux-Colombier en 1923. En la escuela de Jacques Copeau, tuvo la intuición de un arte corporal del actor. Durante los años treinta desarrolló su proyecto de vida en torno a la investigación sobre la creación del mimo corporal dramático. www.wikipedia.org. investigación sobre la creación del mimo corporal dramático. www.wikipedia.org

¹⁴ **Zabala, Fernando.** La Gramática de Decroux.<http://clon.uam.mx/spip.php?article795>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En la danza teatro el gesto va más allá del mimo, la pantomima y teatro gestual, los cuales muestran las acciones, demuestran a un público los gestos tal y como son en la realidad, dándoles una carga emocional relativa al movimiento, pero no de construyen el gesto de su esencia, su fin es mostrar su cuerpo que comunica únicamente con el cuerpo omitiendo la palabra, resaltando el silencio para realzar su destreza corporal.

Danza Teatro es gesto con carga emocional y relación con el otro¹⁵, gesto y movimiento, gesto postura y desplazamiento, gesto-teatralidad- movimiento. En la danza teatro se danzan los gestos, estos se vuelven movimientos, devienen en discurso coreográfico, son un pretexto indispensable para el momento creativo de una coreografía de danza teatro, detrás de una puesta en escena el coreógrafo mantiene una opinión la cual la hizo realidad al dar vida a sus palabras y pensamientos.

¹⁵ **Alcalde, Beatriz.** Bailarina de ballet chilena.

1.3.2 Del Movimiento a la Composición.



Una esposa llevando a su marido inválido y ebrio. Pueblo Desemenkovo en una región de Moscú. 1995.

Así, en este proceso de la escena, lo épico, lo dialéctico y lo didáctico cuestionan lo ideológico. No se trata de suponer la realidad en escena sino de exponer una ficción relacionada con la realidad, para que a partir de la concepción de esa ficción el espectador mantenga una distancia del problema y realice un análisis crítico y concreto de la problemática que tiene enfrente, sin entregarse a la catarsis propia del teatro burgués. A este mecanismo Brecht lo llama efecto de distanciamiento o efecto V.¹⁶

¹⁶ **Medina, Alejo.** Pina Bausch y el canon postdramático: Un acercamiento a la danza-teatro.



Escena de Hornado Lancome (c) Gabriela Parra.

El director coreográfico descubre en el cuerpo lo absurdo, lo inconsciente, retoma un movimiento que lo seduce, lo atrae, o le disturba para ubicarlo en una escena, en una frase coreográfica y al final en la composición para la puesta en escena.

Él asume el movimiento desde su concepción, desde sus ganas de moverse, de crear, de relacionarse y de relacionarlos movimientos entre sí. El coreógrafo es un individuo único, capaz de observar la constante danza del mundo y sus formas, capaz de construir escenarios en donde aparentemente no los hay, posee la habilidad de sumar a estas cualidades compositivas los distintos lenguajes artísticos, no como complemento sino como actores de la obra por si solos, creando al final una imagen visual poética.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El creador tiene a su disposición, cuerpos, tiempo, contexto, cultura, espacio.

El creador juega con sus obsesiones, sus deseos, sus miedos las cuales están presentes en las motivaciones que lo llevan a construir una obra, estas se verán o no reflejadas en el resultado, sin embargo serán parte del pretexto para la creación de la obra.

Un creador de danza teatro ve en cada ser humano un mundo de posibilidades de expresión, de movimiento y de interpretación. Ve a cada ser humano dentro de una situación establecida, acción-reacción.

La composición contemporánea ya no depende de un orden aristotélico, sino de la composición visual: la imagen, el concepto, el resultado de sumar distintos elementos fusionados cuidadosamente, y del impacto que provoca una imagen en el público.

La composición coreográfica al final es un discurso, una idea, un poema, un color, un pretexto, una experiencia, que es puesta en la escena para la interpretación del espectador. El intérprete debe llenar la puesta en escena.



Escena de Hornado Lancome (c) Gabriela Parra.



“**HORNADO LANCOME**” es un proceso de investigación de la vida del mercado, de las cholos y su vida cotidiana en este lugar, de la relación real entre un grupo de actores-bailarines y los habitantes del lugar. Este es un proceso experimental coreográfico que busca relacionarse con estos personajes y vivir con ellos, ellas y todos los objetos, elementos orgánicos e inorgánicos mediante una puesta en escena performática.

Las escenas y frases están creadas con los elementos del mercado, como las frutas, los puestos de comida, las vendedoras, el choncho hornado, las cargadoras, las limpiadoras, las hijas de las vendedoras que participan en la obra actuando en algunas de las escenas del montaje.

Los performers de la obra, no son personajes del viejo teatro, ya que su intervención mente y cuerpo se adaptan y reaccionan al momento actual de la escena, todo ocurre en el momento de la obra, cambios de vestuario, traducciones, sonido, presentación, público, todos los detalles se solucionan con la obra no detrás de un telón. Aunque el grupo performático crea una ficción con su presencia extra cotidiana en la escena su presencia es en un espacio real no convencional por lo tanto su mirada no está vacía hacia un punto fijo como en el teatro convencional, la mirada es real, el intérprete mira el espacio que habita, mira la gente que lo mira, mira los objetos que llaman su atención e interactúa con ellos, vive la realidad del momento, soluciona en escena cualquier imprevisto que ocurriese, el cuerpo de este performer vive la experiencia de ese momento, con la gente que lo mira y da una opinión.

Al inicio de la obra una semi-chola ingresa al mercado con tres acompañantes, hacia el lugar en donde una mujer shamana le hará una limpia, acto que la semi-chola colonizada ignora los significados de esta sanación de energías, mientras tanto ella realiza pasos clásicos de ballet. La limpia en los pasos de ballet desmitifica y rompe la imposición del mismo, la semi-chola insiste en continuar con su aprendizaje, la mujer con su energía y sus montes golpean la posición clásica hacia una nueva representación: El actor viviendo de manera real y respondiendo en el momento mismo sin “Actuar” sin “Bailar”.

El acto de la “limpia” es el arranque de un nuevo discurso: El cuerpo del no-bailarín que danza es un cuerpo performático, es un cuerpo no tiranizado, no colonizado, mestizo, grande, pequeño, mediano, gordo, flaco, vivo; cuerpo que respira, que transpira, que se rompe, que rueda, que come.

Los cuerpos puestos en escena en esta obra, no son ajenos a la realidad del momento, no son cuerpos sagrados, son totalmente cotidianos y comunes, logrando vivir una experiencia real con la gente que los rodea en ese momento, solo así se logrará un efecto en quien los ve, de lo contrario serían unos actores distanciados del público, dándoles a entender que todo lo que ocurre es falso, por lo tanto el público no se modifica, solamente presencia pero asume que es una mera representación, cuando ocurre lo contrario, el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

espectador también se de construye de su hábitat de observador a ser partícipe de una representación real con gente real y en tiempo real. Lo performático debe modificar al espectador y al actor.

Los performers involucran al público dentro de la obra, dentro de su locura, sacándolos de su aparente “lúcida” cotidianidad

1.3.3 Referentes Estéticos.



“Natalia Granja” Foto Pamela Corrales.

¿Qué procesos de puesta en escena producen y reproducen un cuerpo femenino aparentemente frágil y obediente, lo cual parece ser aquello que define la idea estereotípica de la bailarina? ¿Cómo enfrentarse a un cuerpo masculino más allá de la dicotomía entre cuerpo masculino feminizado/cuerpo estereotípicamente masculino que parece prevalecer en ciertas producciones de danza? ¿Qué cuerpo se produce en el encuentro de un cuerpo mestizo que se enfrenta con ideales europeos o norteamericanos, de cómo se ve un bailarín? ¿Se busca entonces desmestizar al cuerpo y hacer del proceso coreográfico un proceso de colonización? Estas son algunas de las preguntas en cuestión al momento de coreografiar con una mirada contemporánea.¹⁷

*Esteban Donoso
Intérprete y Coreógrafo*

¹⁷ *Donoso Esteban, intérprete y coreógrafo ecuatoriano.*



UNIVERSIDAD DE CUENCA



“Flight of Mind” Foto Bob Braine.

Yo me ubico en la tradición de artistas de danza experimental, comenzando con los pioneros tempranos de la danza y continuando hacia los artistas radicales, generados en la era de la Judson Church. Estos artistas inquisitivos usaron una investigación rigurosa del cuerpo como vehículo para re conceptualizar la naturaleza de la forma y para constantemente renegociar las relaciones entre arte, medio ambiente, poder y lugar. Estoy comprometida a esta legado de ser un constante inquisidor y devota del rigor del proceso. Situándome a mí misma en la tradición americana de examinar la frontera-el borde entre lo salvaje y civilización-como un ruedo para expresar las contradicciones de libertad y poder, mi trabajo de danza navega el territorio entre lo que es salvaje y civilizado.”



UNIVERSIDAD DE CUENCA

...“Solo estoy interesada en exponer las preguntas y tener a la gente relacionada con el sistema hacia una diferente forma de conocimiento – hacia el cuerpo, hacia la inteligencia kinética y una perspectiva personificada”...“Pienso en la danza como una forma de alcanzar y tocar el mundo de una manera muy literal.”

Monson enseña improvisación y composición. Ha enseñado generalmente en la ciudad de New York, y en varias universidades de los U. S., e internacionalmente en la escuela de verano internacional de Danza en Tokio, Japón. En el Performance Space en Sydney, Australia; en el Chisenhale Dance Space en London; Festival de Danza Post Moderna Caras, Venezuela; Acarte, Lisboa, Portugal, Colegio de Arte Bagamoyo, Tanzania; y en la Habana Cuba.

En la primavera de 1995, co enseñó un curso en la Universidad de Carleton, MN, con Laura Schere, llamado “MovingQueerBodies” (moviendo cuerpos extraños) –poder, performance y re-alineación cultural. Este curso combinó estudios de la teoría queer con historia de la danza y acercamientos al performance y estrategias políticas.

Monson actualmente enseña en el Departamento de Danza de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, como miembro de la facultad a tiempo completo.¹⁸

*Jennifer Monson
Intérprete y Coreógrafa*

¹⁸ Biografía de Jennifer Monson. <http://ilandsymposium.wordpress.com/artist-biography/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Erin Gerken, Matthew Rogers,
Hilary Clark en *BABY* por Tere O'Connor | Foto por Julieta Cervantes

Ya no creo mis trabajos en adherencia a un buen o mal paradigma. He llegado a interesarme bastante en observar que es lo que las danzas pueden llegar a ser desde un proceso de presenciar, opuesto a emplear una técnica coreográfica de ninguna clase. No trato de hacer danzas buenas o de crear un pronunciado coreográfico de algo que sé. Se ha vuelto mucho más interesante para mí hacer del trabajo un método para procesar una constelación de ideas y para crear una coreografía rigurosa de representación de coexistencia particular.

Tere O'Connor - Coreógrafo



UNIVERSIDAD DE CUENCA



"Miguel lose the nale"

Yo hago performances que son acerca de cosas y son cosas por si mismas. Las cosas que ellas son, son grandes: como vivir en el mundo, como sentirte acerca de ser tu mismo. Probablemente la pregunta más grande que yo me hago acerca del arte es: por qué estamos vivos. Soy un bailarín. Escribo poemas. Hago canciones y música con mi voz y mi conocimiento rudimentario de instrumentos. Pienso que todos somos gente poderosa.

Miguel Gutiérrez
Intérprete y Coreógrafo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1.4 Performance.

El Cuerpo Performativo versus el Cuerpo Dominado



“El artista está presente” Marina Abramovic. MoMA New York.2010

Happenings-Assemblages, Environments – Performance aparecen desde los años 40 – 50 dentro de la historia del arte performático está Alan Kaprow, Jean Jacques Lebel, Marina Abramovic, Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos. El performance involucra al público a ser parte de la obra, Oleg Kulik¹⁹ en “The Man Dog” desnudo, ladra como un perro a la gente que quiere ingresar a un lugar público.

El performance es una forma de intervención en vivo en la sociedad para expresar, denunciar, mostrar, en ese momento al que se detenga a mirar situaciones fuera de lo común. El arte es un arma y el performance es una de ellas, existen los soldados con armas

¹⁹ **Kulik Oleg**, es un artista performático ruso de etnia Ucraniana, escultor, fotógrafo, director de escena y curador. (Nacido en 1961 en Kiev.) Wikipedia.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

que matan a niños y gente inocente pero también existen performers y artistas que exponen su cuerpo a la realidad para con él, transgredir, retar, gritar, conmocionar al espectador común y corriente que ha dejado de reaccionar y está dominado por el poder y su capacidad de imaginación ha sido censurada y eliminada lentamente.

La sociedad disciplinaria, esa máquina gigantesca que inscribe cuerpos, hace de ellos instrumentos dóciles, obedientes, aptos para trabajar, busca disociar las fuerzas corporales: aumenta sus fuerzas en sentido económico, al mismo tiempo que las disminuye en su sentido político.

A mayor uso de las fuerzas del cuerpo en el trabajo productivo, sus fuerzas políticas decrecerán, y de esta manera el cuerpo se convertirá en un objeto útil, ya que todas sus fuerzas estarán dedicadas a la producción y al trabajo, lo que le restará potencia para oponerse y resistir. Así, a mayor fuerza económica, menor fuerza política; este mecanismo permite producir cuerpos sumisos y obedientes. Cuanto más obediente es un cuerpo, más productivo y útil será.²⁰

El cuerpo performático es el de aquí y ahora, aquel que no imita modelo alguno, por ende libre, aquel cuerpo que se lanza a la experiencia dentro de su auténtica corporeidad, aquel que no se transforma en otro personaje pero que usa una técnica para su formación mas no para la representación.

El cuerpo no dominado es diferente al resto, extraño, no se ha manipulado por los grupos sociales, está al margen de los círculos de poder.

El cuerpo performático se pone a sí mismo en escena exponiéndose, arriesgándose y enfrentando; parte desde su cuerpo y biografía. Vive la experiencia real del aquí y ahora: acción-reacción, no finge sentir, no finge oler, no finge la representación porque su verdadero fin es accionar en el presente de la situación performática. En este tipo de acción de arte importa la experiencia del artista y la del espectador, importa la situación que se produce a partir de esta relación ya que de eso dependerá qué resulta del performance y cómo se modifica el espectador mismo a partir de las acciones en conjunto que sean capaces de realizar ya que como dijimos con anterioridad esto es acción-reacción en el aquí y ahora de la escena. La finalidad de estas acciones es remover, sacudir, transgredir al espectador

²⁰ **García Canal, María Inés.** "Foucault y el Poder" *La Sociedad disciplinaria*. Pg.60. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2005.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Foto: Arhiv Reartikulacija

“Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu...”

“Vamos al teatro para salir de nosotros mismos...para redescubrir no tanto lo mejor de uno mismo sino la parte más pura, la parte más marcada por el sufrimiento...buscamos en la escena una emoción en la que los movimientos más secretos del corazón serán expuestos...”

La audiencia se enfrentará cara a cara con su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y del caos, incluso con su canibalismo...”²¹ Solo de esta manera se estará modificando su realidad cotidiana tomando elementos de la misma cotidianidad. La acción performática busca reconstruir a partir de elementos cotidianos crear nuevos lenguajes que produzcan nuevas posibles lecturas, sacudir al espectador.

Siempre existe un discurso político detrás del performance además del riesgo que involucra hacerlo, sin la necesidad de representar algo bello “estético”, sino de revolucionar y desmoronar a quien mira, aunque fuese por un momento.

²¹ Artaud, Antonin. *El Teatro de la Crueldad. Primer Manifiesto.*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

PROYECTO K: Serie de Intervenciones Performáticas en Cuenca.
Performers: Daniela y Carolina Machuca.



Performance: "Esta vagina es solo mía"
Foto Diana Suárez



Performance: "Martes Cultural"
Foto Gabriela Reinoso



UNIVERSIDAD DE CUENCA

...Ni por el decorado o la iluminación teatral, etc. que crea universos de luz y sombras, situaciones irreales que distraen la atención del espectador y lo manipulan en el mejor y peor sentido de la palabra. Por otra parte, los actores actúan para un público que en realidad no ven, pues está sumergido en la oscuridad, sólo el escenario está iluminado.²²

En consecuencia, el público se ve automáticamente condicionado a la pasividad, diré incluso a la no-existencia, la no-presencia. Trataré más tarde esta cuestión. En la performance, al menos en las mías, todo el mundo está sumergido en el mismo universo de luz o de oscuridad.

Están en igualdad de condiciones. (Hablar quizá de las diferencias con el teatro popular que se realizaba y en parte se realiza todavía en la calle, a la luz del día, etc.).²²

En el performance casi siempre el cuerpo es el protagonista de la acción, recordemos a William Pope arrastrándose por las veredas de Estados Unidos, o a Marina Abramovich sentada sin hacer nada por más de tres meses observando a quien se atreviera a sentarse frente a ella a mirarla en el MoMA, durante el tiempo que el espectador pudiese y soportara.

El performance es transgresor, llega directo a la gente, es político, no tiene fines comerciales, la temática es libre, es necesario para despertar a la sociedad del agotamiento del consumismo. Quien mira un performance y lo asume en su mente podrá entender de que no existe una sola verdad, que no estamos hechos solo para cumplir obligaciones y rendir cuentas, sino de que somos seres totalmente sensibles y libres, sensibilidad que la perdemos por la comodidad que brinda el dinero y los lujos que estos dan, perdemos la libertad incluso desde que nacemos porque nos asignan roles desde pequeños educándonos con tal insistencia que finalmente nos someten y moldean a gusto de quien tenga el poder sobre nuestros cuerpos.

²² Ferrer, Esther. *Utopía y Performance*. (Para el Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de Paris "L'abri et l'utopie".)
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopia-y-performance-estherferrer>.



1.4.1 “Recorrido laberíntico por el vientre antropofágico de una perra infecunda”.²³

En Cuenca se realizó en 1997 un performance en la facultad de arquitectura, por el estudiante de arte de ese entonces Juan Francisco Benavides y su compañero Pedro Martínez. La propuesta fue hecha por Benavides en donde se pretendía fusionar todos los medios artísticos en una misma obra: pintura, escultura, grafito, gráfica, instalación, música, performance, teatro, literatura, body art, escultura viviente, happening. En esta acción de arte el público tenía que recorrer un camino tipo laberinto hasta encontrar a Martínez con un saquillo de gallinas a las cuales él mataba en ese momento y se bebía la sangre de estos animales. La asistencia del público fue de



200 personas por día durante cinco días. La mayor resistencia fue paradójicamente de parte de los compañeros de la escuela de artes de Benavides.

Estos actos producen asco y repugnancia de quienes lo miran. Consideran locos a quienes lo realizan; pocos son los que pueden valorar y comprender el porqué de los hechos y el fin de los mismos por más irracionales e inservibles que parezcan. Es desagradable beber la sangre de una gallina pero es mucho más repugnante la discriminación al extranjero por ejemplo, el racismo, la violencia conyugal, los asesinatos, hechos ante los cuales no reaccionamos, nos manifestamos en contra de la injusticia pero no somos actos reales y en ocasiones llegamos a serlo lamentablemente solo en el momento en que somos víctimas.

La gente tradicional le teme a su propio cuerpo, a mirarlo, a tocarlo, porque es pecado según la iglesia; en una escuela en Estados Unidos prohíben los abrazos entre los estudiantes para que no se vuelvan homosexuales y no se dan cuenta que lo que están proliferando es el machismo y la violencia a toda costa.

“Imponderabilia” Marina Abramovic y Ulay (Frank Uwe Laysiepen) 1977

Desde el cuerpo hasta nuestras emociones, están satanizadas por los medios, los productos, la religión, y el poder. Mientras seas un individuo que obedece acepta y cree todo lo impuesto serás un ciudadano correcto y respetable, si vas en contra de estas conductas serás un desviado. El miedo que impone el poder inmoviliza al cuerpo y lo transforma en máquina de buen funcionamiento acorde a las normas que ellos establecen. Si la máquina no funciona hay que eliminarla. (Cosmovisión discriminatoria).

²³ Título del performance realizado por Juan Francisco Benavidez en 1997 en Cuenca en la facultad de Arquitectura de la Universidad Estatal de Cuenca.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 2

DANZA-TEATRO



UNIVERSIDAD DE CUENCA



"Kontaktoff"
Obra de la compañía de danza teatro de
"Wuppertal", dirigida por **Pina Bausch**.

"Kontaktoff" Compañía de danza teatro de "Wuppertal", dirigida por Pina Bausch.



2.1 Ensayo Crítico.

PINA

Documental de Win Wenders

Pina es un documental realizado por Win Wenders estrenado en el 2011 dos años después de la muerte de Pina Bausch (Solingen, 27 de julio de 1940 - Wuppertal, 30 de junio de 2009) como un homenaje a esta bailarina alemana, que heredó las danzas expresionistas de Kurt Joss, Rudolph Von Laban y Mary Wigman, desarrolló inconscientemente los tratados de Artaud al bailar en sus danzas sus propios miedos, complejos e ideas del mundo, transgrediendo y rompiendo los cánones de la danza clásica y contemporánea para evolucionar hacia una danza teatro en donde la exploración del movimiento surge a partir de las sensaciones internas de los intérpretes, antes que la demostración de las habilidades técnicas de la danza.

En este documental se reúnen varios fragmentos de las obras más célebres de Pina como Café Müller, La Consagración de la Primavera, Kontaktoff, Volmond, y además obras nuevas de su compañía "Wuppertal" póstumas a su muerte y a la vez los intérpretes de la compañía van recordando momentos con Pina.

En la película podemos ver las sensaciones personales de los intérpretes de Wuppertal donde cada uno es entrevistado y hablan de sus experiencias personales como intérpretes así como de sus momentos creativos y de su relación con la coreógrafa, cuentan como ella les guiaba para bailar como por ejemplo pidiéndoles que pensarán en la alegría y la transmitieran al cuerpo, si no hallaban el estado debían insistir en seguir buscando para que poco a poco surgiera una nueva coreografía desde la sensación interna de cada intérprete.

El documental inicia con una puesta en escena de la Consagración de la Primavera una de las coreografías más clásicas de Pina: hay dos corpus: hombres y mujeres, está bien acompañada y tiene una temática clásica, esta fue una de las primeras obras de Pina en donde aún está presente la danza moderna, una misma coreografía para todo el elenco, pasos de ballet como passés, brazos en quinta posición, cuerpos no homogéneos pero físicamente en iguales condiciones. Coreografías al compás de la música, vestuarios sencillos, batas de dormir de tela, el espacio escénico es una caja negra con el piso cubierto de tierra.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Luego empiezan a verse diferentes solos y dúos de los bailarines en distintos lugares de la ciudad y en escenarios convencionales, por ejemplo el solo de un bailarín en un parque, sin escenografía, esta ocurre en el momento de la obra, y en ese momento hay un señor sentado en una banca del parque y el intérprete aparece de entre los arbustos haciendo tap tap mientras un dulce perrito ladra desesperado, como si fuese su pareja de baile.

En otra escena vemos a una hermosa rubia debajo del tren de Wuppertal con un largo vestido dorado, meciéndose libremente con sus brazos y espalda. En otro escenario, un hombre solo vestido con un traje formal un caballero juega con sus manos haciéndolas protagonistas de su obra, el resto del cuerpo permanece quieto. Este contraste de quietud y juego de manos es coreográficamente exquisito, pues se unen elementos diferentes, la formalidad de un caballero vestido de traje y la secuencia de movimientos de manos.

Una de las riquezas de la danza teatro es el poder instalarse en cualquier lugar, en el más cotidiano, en el menos adecuado, en la más absurda situación; no se trata de crear fantasías de cuentos de hadas, no es etéreo por lo físico, no es irreal por los elementos que la componen, pero no por esto carece de belleza, al contrario es poner poesía en donde hace falta, en donde no se nota por el uso diario de un lugar, pero que en una obra adquiere un valor extra, una mirada escénica, es ir a la vida diaria y componer con ella espacios totalmente originales que se logran tan solo re contextualizando los mismos.

Mirar con un tercer ojo aquella parada de bus, el baño público, el terminal terrestre, el mercado, etc., lugares donde los colores, escenografía, sonido están ya creados para el que quiera moverse.

Y así vemos a un bailarín en las gradas eléctricas de un aeropuerto gigante, “bailando” y me parece perfecto, original y cómico, porque no se me ocurrió de pronto como coreógrafo la sensación de que avanzar en contra de las gradas es ya una coreografía. Esa grada tan práctica para los viajeros apresurados o perezosos se convierte en el escenario de un artista.

La danza de Pina estudiada en este ensayo está presente no solo en el cuerpo, sino en absolutamente todo, es música y armonía entre todos los elementos que componen cada una de las escenas de sus coreografías, sus obras usan espacios diversos desde un aeropuerto hasta un bosque. Danza en las texturas o formas de la tela de un vestido, en la pared o ventanales, cuerpos en el agua o embarrados de tierra, cuerpos en medio de la multitud o en soledad, en el ruido o en el silencio.

Y llegamos a Café Müller la obra clásica de Pina, en la que muchos admiradores de su trabajo nos estremecemos durante toda la obra o en ciertos momentos y hasta lloramos al ver tanta soledad, amor, desesperanza, pasión. En la película sus amigos e intérpretes de Café



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Müller: Malou Airaud y Dominique Mercy desde una maqueta de la obra conversan sobre momentos de la obra y su experiencia en *Café*

Müller. Se revive aquel momento cuando una mujer repite una serie de movimientos con su compañero y cada vez aumenta la velocidad hasta terminar exhausta en los brazos del otro, la repetición in crescendo de la secuencia provoca sensaciones de desesperación y aferración de ella hacia otro ser y viceversa. La estética de movimientos repetidos son elementos usados frecuentemente en las coreografías de Bausch.

Una de las escenas más sublimes de la obra en esta película es ver el torso desnudo de Malou acostado en una mesa de cristal y debajo de esta mesa el río corriendo, poesía hecha imagen, esta imagen evoca las sensaciones de *Las Horas*, a Virginia Woolf hundiéndose en el río con toda su ropa y a Mrs. Dalloway acostada en la cama de un hotel y de pronto el agua aparece abruptamente en su habitación.

El agua corriendo de Malou es música, danza a la vez. La escenografía es naturaleza que rodea la escena, el mundo sonoro es el agua deslizándose entre las piedras y el vestuario su propia piel.

La libertad de la mente de poder ir más allá de lo establecido es una oportunidad para crear y, en este caso, adquirir mayor información corporal, mayor sensibilidad y capacidad de romper con los clichés de las normas de conducta con las que crecimos la mayoría de ciudadanos, gracias a esa inmensa ternura para poder ser y amar se puede bailar mejor sin necesidades específicas físicas estrictas y rígidas.

En algunas escenas poéticamente se critica la rigurosidad y formalismo del ballet; por ejemplo Dominique Mercy en un corsé y tutú deslizándose en unas rieles por un oscuro túnel subterráneo, dejando atrás una vez más la típica historia romántica de amor y muerte de los clásicos cuentos.

En una escena rodeada de grandes fábricas aparece con un vestido florido una bailarina realizando un solo en puntas sosteniendo en sus manos un pedazo de carne y diciendo efusivamente: ¡Dans is klaifsnenn!
¡Dans is klaifsnenn! (¡Esto es una mierda!).

No existen argumentos en las piezas de Pina, son imágenes, movimientos, y sensaciones, es risa o llanto, amor, dulzura. Las secuencias de movimientos repetidos son una forma de crear coreografía de Pina, otra forma es la intervención con el cuerpo en el lugar, como en un río, una piscina, un bosque, re significar los objetos, tomar objetos rutinarios como la bailarina con una aspiradora en el bosque, otra bailando a lado de una piscina olímpica.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Correr, saltar, seducir, besar, actuar, bailar son acciones que Bausch, usa en su danza teatro. Jugar con objetos como la mujer que se desliza lentamente por debajo de una silla y luego por otra silla y por otra y por otra y así sucesivamente...repetición, en otra obra un hombre entra con varios palos de bosque en sus brazos como haciendo equilibrio con los mismos, hasta encontrar una mujer con labial manchado en su rostro.



Otra forma de coreografiar mediante movimientos simples y sencillos pero que al ser ejecutados por toda la compañía al mismo tiempo caminando por una montaña se vuelve danza. Hay libertad para expresarse de cualquier manera con el cuerpo con objetos o sin ellos.

A veces las piezas son cortas pero impactantes, entre algunas está la de la bailarina que esconde sus brazos y que usa los del bailarín que se encuentra detrás de ella.

Los bailarines de Pina son ante todo personas que a su vez son intérpretes de sensaciones, de absurdos, de cambiar lo cotidiano, de reinventar los momentos y escenas más simples de cotidianidad.

El ballet utiliza decorado, escenografía y música a diferencia de la danza teatro donde se concibe a partir de un espacio escénico y mundo sonoro que no necesariamente es música de un compositor sino que puede ser una risa, un canto, un poema, una canción popular, etc.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La Danza Contemporánea puede partir de una situación cotidiana. El ballet crea un espacio de ficción y la danza teatro utiliza un espacio escénico.

La danza teatro está cerca de lo performático porque se realiza en cualquier espacio y lo interviene con el cuerpo el gesto y el movimiento. Gestos tomados de esos lugares, personas y situaciones. Por ejemplo en Kontaktoff, los intérpretes ubicados en fila vestidos de corbata en línea horizontal frente al público muestran los dientes cepillados y las manos limpias, haciendo alusión a la imagen de mostrar las manos a sus madres para no ser retados.

La danza teatro se enmarca dentro de cada contexto no es un estilo único universal, es infinitamente diverso y libre, permite descubrir en cada ser humano un mundo, una danza, una palabra, un movimiento único.

Es multidisciplinaria, es no convencional, es inteligente y curiosa es innovadora y original. Son cuerpos que evocan sus mundos interiores para exteriorizarlos en el cuerpo. Es la danza presente todo el tiempo, en cualquier lugar, a cualquier hora.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Simpatía para la Señorita Venganza

Director Park Chan Wook



Mientras la sociedad moderna carga al individuo con un sentido creciente de rabia, las salidas por las cuales la gente puede liberar su rabia se estrechan.

***Park Chan-wook
(en Cannes con la película Old Boy)***

Esta película pertenece a la trilogía del director Park Chan Wook: Old Boy, Sympathy for Mr. Vengeance, y Sympathy for Lady Vengeance. Chan-Wook en sus películas toma a personajes buenos e inocentes y los lleva a cometer actos de venganza sangrientos y crueles para limpiar sus conciencias y vengar la injusticia de la que han sido víctimas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El director maneja sutilmente las escenas de venganza y muerte, resaltando los colores, los objetos, la mirada, la forma de los vestuarios o paredes, los espacios en donde ocurren estos actos. Y a los que son vengadores, les da una personalidad de inocencia y razón de sus hechos.

Esta película ha sido analizada por la calidad de los espacios de cada escena, son lugares reales sencillos pero con estudio de texturas, formas y colores en donde ocurren actos trágicos. Lugares cotidianos para escenas trágicas. Lugares reales donde se dan ficciones. El actor le da una nueva lectura al lugar que interviene con su discurso. Un lugar resignificado.

El mercado es un lugar que será re interpretado con las escenas de la obra, las frutas y verduras que están listas a ser vendidas en la obra, son la textura, forma y color de los espacios escénicos del montaje. Las mujeres del mercado son parte de la composición escénica por sus roles dentro de su espacio de vida y trabajo.

El objetivo es dar un nuevo significante a estos espacios cotidianos mediante una intervención directa en el lugar, sin re acomodar ni cambiar la estructura y funcionamiento original. Dentro de esa realidad recrear situaciones que se fusionan perfectamente con la forma auténtica.

Sinopsis

La narración inicia cuando Lee Geum-Ja entra en prisión acusada del secuestro y asesinato de un niño. Durante su estancia en la cárcel opta por ser la mejor reclusa y solo pensará en vengarse de los que la traicionaron y engañaron, al salir realiza su venganza junto con

Los padres que también perdieron a sus hijos por secuestro, y busca a su hija que le arrebataron al ingresar a prisión.



Análisis

Esta película posee una estética absolutamente teatral, juega con los colores, la forma de cada objeto y la cámara a su vez dirige los primerísimos primeros planos a la mirada de los actores. Las escenas son sencillas pero crueles, no hay mayores efectos especiales, es mira una obra de teatro. Las locaciones son sugerentes por el diseño, la forma de los espacios que se mezclan con los colores y el vestuario de la protagonista con su actitud paciente y a la vez furiosa de venganza, con su mirada fija al otro, todo está relacionado: espacio actriz-acción-reacción.

Los Personajes Elegantes y Sutiles en Algún Momento se Vuelven Siniestros.

El director juega con lo cotidiano de los objetos y espacios para reubicarlos en un contexto teatral, creando imágenes coloridas, con forma y textura, escenas trágicas y directas.

La textura de los espacios de las escenas se armonizan con el vestuario de la actriz, es primordial el manejo de luz de los espacios y los objetos que rodean la escena, es como una serie de cuadros distintos que se van presentando en la película. Las imágenes son independientes unas de otras, por ejemplo dos prisioneras vistas desde un plano cenital acostadas en las canchas de la cárcel en camas separadas con suero cada una y con cobijas de corazones negros sobre fondo rojo, la una en un tono más claro que la otra, luego un par de esposos ladrones con máscaras de serpientes son amigos fieles de Geum-Ja y apoyan su venganza, en otra imagen vemos a una adolescente Geum-Ja hablando por celular con su profesor psicópata contándole que espera un hijo suyo y detrás de ella un gran acuario de museo.

Los gestos de la protagonista para demostrar su ira y venganza son atractivos y románticos, los textos que dice son cortos y relativos a sus acciones directas, es cómica y sarcástica, dulce y fuerte con su hija a quien no pudo verla por más de diez años, tiempo que estuvo en prisión planeando una macabra y justa venganza. Es silenciosa en el momento de planear la muerte más sangrienta del psicópata que la engañó y cobró la vida de varios niños inocentes.

Cada figura de la película: objeto, color y personaje es parte de un todo, la trama es un elemento más de la obra total que ofrece Park Chan-wook, la protagonista, los accesorios, el vestuario, el maquillaje, la luz, las emociones.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Gracias a estos elementos se crean coreografías de colores, formas, personajes, espacios: la cárcel, la celda, la habitación de Geum-Ja, la mesa de cenar llena de platillos de comida coreana con varios palillos de comer vistos desde un plano cenital, la nieve, la panadería, etc. La escenografía está basada en elementos y lugares simples pero manejados desde la forma y el color hacia la tragedia.

Mientras Geum-Ja con su mano vendada por un dedo cortado realiza los adornos de un pastel de la panadería en la que trabaja luego de salir de la cárcel pide un adelanto de tres meses a su jefe. Tirar un queso tofu al suelo y mandar a la mierda al asesino y psicópata de niños, que la envió a prisión. Emborracharse con los padres adoptivos de la hija de Geum-Ja Envenenar dulcemente a la mujer repugnante que violaba a las reclusas que le apetecían. Todos estos son actos trágicos y repugnantes pero a la vez son apasionantes por la sutileza y delicadeza con que ha sido manejada la tragedia de estos hechos por la actitud de la ejecutora de los actos y su razón de venganza, y una sonrisa fatal o irónica luego de haberlo hecho.

Lady Vengeance como imagen facilita comprender la composición escénica que los lugares simples y cotidianos ofrecen y como hacer de ellos un lugar escénico por la resignificación mediante un objeto un color o una textura. La escenografía en los “espacios reales” (lo contrario a una sala específicamente creada para un espectáculo), no se modifica físicamente pero se re contextualiza y re estructura cuando el intérprete vive orgánicamente en ella. El performer junto a los elementos escénicos (objetos, sonido, color, vestuario.) transforma el lugar cotidiano y lo vuelve un espacio escénico real no ficticio ni del viejo teatro.



2.3 Referentes Nacionales Entrevistas.

Ernesto Ortiz

Coreógrafo e Intérprete. Profesor de Danza-Teatro, Composición Coreográfica y Montaje y Crítica de Danza de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Estatal de Cuenca.

1. ¿Qué cualidades (físicas, emocionales, intelectuales, etc.) buscas en un intérprete de danza teatro?

Físicas... que estén sanos es decir que no tenga lesiones en la medida de lo posible, que tenga un conocimiento más bien armónico y somático de su cuerpo, que esté en la medida de lo posible no codificado de figura manera es decir a pesar de que esté entrenado no esté codificado en un solo lenguaje para que pueda asumir otras propuestas adecuadas, eso físicamente. Emocionalmente solamente me gustaría que esté en contacto con sus emociones, que se permita estar en contacto con sus emociones y no tenga problema para acceder a las emociones si es que se necesita y que al mismo tiempo no deje que sus emociones o problemas personales afectan de manera exagerada el trabajo porque siempre te van a afectar pero que no te paralicen, que se vuelva inaccesible.

Intelectuales quisiera que haya leído mucho, que vea mucho cine, que vaya mucho al teatro, que lea que lea que lea no sé si es una cosa en particular pero por lo menos en lo de su área que esté deseando siempre ver y aprender otras cosas o sea que tenga su capacidad intelectual un poco dispuesta a ser movida y a no quedarse con una sola propuesta o una sola creencia.



2. ¿Los ejercicios y la técnica de ballet como la danza contemporánea son indispensables en la formación física del intérprete de danza teatro; es posible desarrollar una metodología de entrenamiento basado en alternativas diferentes a la técnica y estilo de danza mencionados, investigados por el coreógrafo o director?

Por supuesto, eso está claro, verás ya en los setenta los postmodernos, es decir Yvonne Rainer²³, William Forsythe²⁴ y todos estos investigadores de la danza ya empezaron a buscar una forma de moverse que no esté basada en la forma sino que tenga más que ver con un contacto más claro y más profundo con la emociones con el mundo interior y con la armonía que puede producir el conocimiento del cuerpo propio y de las capacidades del mismo sin tener en la cabeza unas ideas preconcebidas de lo que es danza. El problema es que en este país la gente sigue haciéndose la pregunta de que si algo o alguien que está en la escena no tiene unas líneas particulares de la danza sea esta clásica o moderna, o unas formas, unas capacidades específicas, entonces no es danza y eso ya fue cuestionado en los setenta entonces pensar que algo que un intérprete no puede serlo porque no está formado en esas dos técnicas...es una estupidez eso es una estrechez de pensamiento y de desactualización de conocimientos, porque si esto ya sucedió en los setenta, eso significa que son 40 años.

Queda claro que un modelo de clase lo puede crear el coreógrafo desde su propia visión y conocimiento, prescindiendo por completo del ballet y la danza contemporánea

Claro por supuesto, desde luego por qué quien me ha dicho a mí o quien nos ha dicho a nosotros que solamente los cuerpos entrenados de tal o cual manera son capaces de expresar o de conducir o de transportar un discurso a la escena, ¿quién nos ha dicho eso? Ahora con eso no quiero decir que cualquier cosa puede justificarse y llamarse danza teatro o propuesta experimental porque también hay un montón de cosas que no tienen un trabajo pero que se caen en la escena precisamente

²³ **Rainer** Yvonne, (Noviembre 24, 1934, San Francisco). es una bailarina americana, coreógrafa y cineasta, su trabajo en estas disciplinas está frecuentemente cambiando y experimentando. Su trabajo a menudo está clasificado como arte minimalista. Wikipedia.

²⁴ **Forsythe**, William (Diciembre 30, 1949) es un bailarín americano y coreógrafo residente en Frankfurt am Main en Hessen. Es conocido internacionalmente por su trabajo con el ballet de Frankfurt (1984-2004) y la Compañía Forsythe (2005-presente). Sus trabajos tempranos son reconocidos por reorientar la práctica del ballet de su identificación de clásico repertorio hacia una dinámica forma de arte del siglo XXI, mientras sus trabajos más recientes se han extendido hacia la búsqueda de los potenciales performativos de la danza y su investigación de la coreografía como principio fundamental de la organización. Wikipedia.



porque no tienen un trabajo. Tienes que tener una propuesta clara y específica de que es lo que estás trabajando alternativamente, es decir cuál es la alternativa que estás ofreciendo, ok es una técnica somática, está basada en un conocimiento del cuerpo a través del Alexander del Feldenkraiz, del Yoga, del Release de lo que sea pero claro tiene que quedar.

3. ¿Cómo se aplican estos procesos de aprendizaje de danza teatro en los niños y adolescentes, cuáles son los objetivos técnicos, físicos y pedagógicos con ellos a largo plazo?

No tengo ninguna experiencia con niños ni adolescentes.

Yo creo que una persona que se va a meter a enseñar no puede estar listo desde esta formación para enseñar, tiene las bases evidentemente tiene un conocimiento general de las cosas pero esta no es una escuela para formar maestros es una escuela para formar compositores, por lo tanto meterse a enseñar y a niños es un trabajo muy delicado.

Entonces las personas tienen un contacto ya con lo que es el manejo del cuerpo pero para poder serlo tiene que de ley entrenarse es decir educarse, aparte de una técnica específica una pedagogía para enseñar.

Si un estudiante egresado de artes escénicas tiene una formación extra para ser pedagogo en la enseñanza de danza teatro, como sería una clase.

Yo creo que en los niños la enseñanza consiste en permitir que toda la capacidad lúdica y toda la capacidad imaginativa que tienen no sean para nada truncada sino por el contrario completamente potenciada y utilizada, jamás prescindir de ello. En los niños hay que potenciar esa capacidad de juego y potencia a la r potencia.

En los adolescentes creo que hay que ser mucho más cuidadoso porque es una época en la que uno tiene que establecer un contacto con ellos particular, relacionarse con ellos de una manera específica porque como es una edad en la que uno tiene un montón de cosas pasando adentro del cuerpo una establece naturalmente una distancia con el profesor, siempre hay una distancia con el profesor cuando eres adolescente, porque ya no es tu rol, tú quieres revelarte siempre contra el adulto, estoy



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hablando de memorias, de lo que yo pienso, no es porque tenga esa experiencia, un poco la he tenido con gente que es relativamente joven aquí, pero creo que pueda funcionar al establecer un contacto con el adolescente sobre todo basado en el respeto que puedes otorgarle a él en sus opiniones y en su trabajo porque si el adolescente no se siente respetado entonces no da valor a su trabajo y entonces hace un bloqueo mental y ya está.

4. Con la existencia de la escuela de Artes Escénicas, con especialidad en interpretación de danza teatro, ¿cuáles son tus expectativas de este estilo de danza en la ciudad y el país?

Yo quisiera que el número de personas que después de terminar la carrera se quedan en actividad se mucha más grande, es decir tengo la expectativa es que el número de personas de egresados o de graduados luego de hacerlo se mantengan en la producción escénica y no se concreten únicamente a la enseñanza o a la interpretación quisiera que ese grupo de personas que se dedica y se arriesga a convertirse en creadores constantes a pesar de todos los pesares que hay en el país se mantenga porque lo que más le hace falta a este país precisamente son creadores en las artes escénicas, intérpretes hay, siempre va a haber, falta gente que esté interesada además en discursos alternativos escénicos antes que los que reproducen todos los lenguajes de toda la vida que son los que abundan sobran y estorban.

Esteban Donoso

Intérprete y coreógrafo ecuatoriano

1. ¿Qué cualidades (físicas, emocionales, intelectuales, etc.) buscas en un intérprete de danza teatro?

Yo quisiera empezar diciendo que tendrías que definir en primer lugar lo que es la danza-teatro. Parece que es un concepto que se sobrentiende pero habría que saber que exactamente qué quieres decir con eso. Se puede hacer un trazado histórico-geográfico-estético? Tal vez ver algún coreógrafo que te parezca que emblematiza esta tendencia estética. En todo caso la nominación danza-



teatro nace a propósito del neo-expresionismo alemán, ejemplarizado por Pina Bausch pero no limitado solamente a ella. Una vez que esté claro cómo estás utilizando el concepto, creo que se va a encaminar mejor tu trabajo, de lo contrario es un poco genérica la idea. Ahora, yo no considero mi trabajo coreográfico como danza-teatro, habría que empezar por ahí. No tengo interés alguno ni por personajes ni por emociones ni por líneas narrativas. Me interesa el cuerpo como una realidad compleja y susceptible de permanentes re-significaciones. En un intérprete busco una claridad y un autoconocimiento que le permitan acceder al movimiento de un modo deliberado y elegir entre una cosa y otra con libertad y plenitud.

2. ¿Los ejercicios y la técnica de ballet como la danza contemporánea son indispensables en la formación física del intérprete de danza teatro? ¿Es posible desarrollar una metodología de entrenamiento basado en alternativas diferentes a la técnica y estilo de danza mencionados; investigadas por el coreógrafo o director?

Yo no creo que el ballet sea indispensable, es una herramienta útil dependiendo de la escuela y de otras informaciones somáticas que en la actualidad han permeado la técnica de ballet. En la danza contemporánea el movimiento es absolutamente una vía de investigación y de cuestionamientos y el crear y producir una aproximación propia al movimiento es el trabajo de todo coreógrafo. El entrenamiento es un resultado de esta investigación somática.

3. Continuando con la pregunta anterior, tú como coreógrafo e intérprete ¿cómo consideras que debería ser la formación ideal física y técnica de un intérprete de danza teatro, hacia donde se orienta?

En varias técnicas contemporáneas, al menos dos técnicas somáticas (Alexander, yoga, Feldenkreis) historia, análisis y crítica, composición, proyectos de investigación individual y colaborativa. Depende claro de qué nivel estamos hablando, si es pregrado o postgrado.

4. ¿Cómo se aplican estos procesos de aprendizaje de danza teatro en los niños y adolescentes? ¿Cuáles son los objetivos técnicos, físicos, pedagógicos en ellos a largo plazo?

No tengo experiencia en estos tipos de enseñanza, no sabría decir



UNIVERSIDAD DE CUENCA

5. Con la existencia de la escuela de artes escénicas, con especialidad en Interpretación de Danza Teatro, ¿Cuáles son tus expectativas de este estilo de danza en la ciudad y el país?

Me parece que justamente está por definirse como se encamina ese trabajo formativo tanto discursivamente como en la práctica. Con esto se podría lograr una especificidad tanto estética como formativa.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2.4 Breviario De Danza Teatro.

I

¿Existe un cuerpo ideal para danza teatro?

Todos los cuerpos que puedan estar presentes en la escena y aportar a ella con su presencia, pueden ser parte de una obra de danza teatro.

II

Cualquier persona puede ser un intérprete, el cuerpo es un elemento más como el vestuario, la palabra, o iluminación. Se requieren seres honestos, resistentes, dispuestos, sensibles para creer en propuestas diferentes a las clásicas situaciones de la danza que nos han transmitido sociedades por años y sobre todo que en Ecuador nos lo hemos creído como lo único y mejor. La edad tampoco es un límite, al contrario en la diferencia está la riqueza. Nuestros intérpretes aparentan ser arrítmicos, o desentonados por la costumbre de que el típico bailarín danza al compás de la música, salta en el minuto marcado, y termina con una gran maniobra acrobática acompañado del aplauso del público.

III



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El movimiento es natural en danza teatro, se crea a través de motivaciones internas del intérprete (idea, emoción, sentimiento, causa), o mediante la relación con elementos exteriores (objeto, espacio, individuo). Este movimiento natural - real no se ajusta a una técnica específica pero si es investigado para desarrollarlo y entrenado para ejecutarlo.

IV

Por danza se entiende comúnmente aceleración del cuerpo pero en la quietud el silencio y la ralentización corporal hay movimiento forma presencia y relación con si mismo y con el otro, llegar a estos estado no significa inmovilidad, internamente cuerpo y mente se predisponen para llegar a ello.

V

Una secuencia de movimientos se crea a partir de una motivación previa, esta puede concluir siendo una coreografía que se traslada a cualquier parte o momento de la obra. En ella encontramos textos, objetos, entradas y salidas, elementos con los que el intérprete juega deliberadamente. Por ejemplo: pelar papas mientras alguien lee un poema; cortarse las uñas y otro bailar, meter la cabeza en una sandía o cambiarse de vestuario en escena.

Antes de empezar a crear el coreógrafo decide por ejemplo indagar sobre el género, los intérpretes como el coreógrafo investigan con su cuerpo y expresan con él acerca de este tema, cuando tienen lista su secuencia la presentan.

Luego son repetidas, mejoradas, o eliminadas, también se puede añadir o quitar ciertos movimientos, desarreglar, aumentar, jugar con los tiempos, espacio y niveles. Luego memorizar la secuencia coreográfica para que posteriormente sea interpretada por un elenco o ser un monólogo.

VI



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Coreografía es una secuencia de movimientos con ritmo, tiempos, forma, vestuario, maquillaje, espacio escénico, iluminación, y con otras herramientas de las artes escénicas que el coreógrafo decide ponerlos o no; como sonido, palabra, número de intérpretes.

Las coreografías son ilimitadas por su capacidad de creación totalmente libre e ingeniosa, la técnica está presente en la disposición del intérprete para realizar cualquier secuencia coreográfica, paso o escena durante la obra, es multidisciplinaria. No es lo mismo Kontaktoff que Vollmond de la compañía de Pina, o hablar de las coreografías de Les ballets C de la B de Alain Platel. Los intérpretes tienen una formación integral, a nivel físico, emocional, político, etc.

VII

La respiración permite que una coreografía de danza teatro fluya, la presencia del intérprete le da la validez a la obra, y la seguridad y convicción con que lo ejecuta hace que el espectador se enamore o se perturbe.

VIII

Danza teatro es imagen y poesía, lo que se compone con todos los elementos son imágenes en movimiento o fijas, grupales, intervenidas, irracionales, re contextualizadas. El coreógrafo es pintor, escenógrafo y compositor.

Lo que uno recuerda después de una obra en muchas ocasiones son las imágenes, los momentos más alegres, o tristes, el agua que caía como lluvia, los árboles en el escenario, las telas rojas que cubrían a los bailarines, la panza de aquel coreano, la marioneta de hipopótamo de tamaño real en un río de verdad o las gafas con que bailó Wilson Pico.

IX



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La composición de danza teatro se basa en el juego de ideas, entre sencillas y complejas, absurdas y cotidianas y en el ingenio del coreógrafo que logra trasladar las imágenes desde su memoria hacia lo terrenal. Conmover a un espectador por lo menos, y que éste lo grabe en su memoria como a Beethoven, el Lago de los Cisnes o como a Antonio Valencia jugando en el Manchester.

Secuencia-Coreografía-Imagen = Composición

X

Danza: soltura – cadera – espalda –respiración – bajar – girar – caminar – flexibilidad – elongación – línea – direcciones – movimiento – silencio –repetición – canon - soledad – ritmo – anti danza – fluidez – entrenamiento – capacidad – pasión – entrega – sonido-espacio.

XI

La técnica de entrenamiento y preparación del intérprete está orientada hacia el despertar del cuerpo, no solamente físico, sino expresivo. No para una competencia sino para la presencia y el lograr comunicar con la obra algo en la memoria del espectador.

Técnica: calentamiento –ejercicios aplicados –creación – repertorio – elongación.

XII

El entrenamiento físico o training pre-expresivo, lo decide el director el cual despierta al cuerpo de la cotidianidad para luego volver a ella a través de una escena, con cuerpos extra presentes, energías diferentes. Una preparación física dentro de la capacidad de cada ser humano, flexionar hasta donde llegue, elongar todo lo que puedo y quiero dar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La técnica de ballet sirve como entrenamiento para adquirir destrezas físicas, también lo logra la danza contemporánea para soltar el cuerpo, para prepararlo para una bajada, un salto por más pequeño que sea este.

La técnica puede variar, debe sin embargo, consistir en un calentamiento de piso, luego tomar ejercicios de cualquier técnica que despierte al cuerpo, lo estire y lo disponga, para pasar a un espacio para la creación individual con y sin dirección. También hay un espacio para repaso de frases, ensayo de montaje y finalmente elongación para la relajación de los músculos. Es decir una preparación del intérprete integral corporal y emocional en función de su rol.

XIII

El espacio escénico es el lugar de los hechos.

Si hay tan pocos teatros a los que van pocos aficionados, intervengamos la sociedad los espacios reales, la gente que la habita, repensemos y re estructuramos los lugares para convertirlos en nuevos escenarios y a la vez suscitar la necesidad de creación de nuevos espacios propios para danza. Irrumpir los espacios con obras, arte acción, danza teatro, y todas las manifestaciones artísticas posibles.

XIV

La sociedad se manifiesta a través de códigos gestuales todo el tiempo, el gesto cotidiano individual o colectivo, subjetivo u objetivo son material coreográfico en danza teatro. La gestualidad es una postura corporal, que requiere movimiento y transición, que sirve en la composición y narración de la danza teatro.

XV



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Texto, espacio, sonido, vestuario y cuerpo son independientes unos de otros, pero se modifican entre sí, se resignifican y transforman en la escena.

XVI

El intérprete crea su propia música con su respiración, agitación, quietud y silencio, también puede cantar. El sonido es un personaje más de la obra, que evoca atmósferas, pensamientos o recuerdos que se funden en la creación de la obra.

XVII

El texto es música en danza teatro. Como recurso coreográfico podríamos tomarlo para mencionar el precio de la libra de hornado con y sin mote y cuatro papas, a la vez puede entrar un vendedor de periódico, y en una esquina una pareja discutiendo fuertemente. El texto como el sonido, el vestuario y los objetos se fusionan con el cuerpo en la obra.

El fin es la creación de sentidos.

XVIII

El coreógrafo elige entre sus obsesiones, sus pasiones, miedos, la nada, la locura de lo cotidiano, lo racional y lo no racional, cada coreógrafo tiene un mundo de ideas que las arma y desarma a su libre albedrío.

XIX

La danza teatro como medio para la desestructuración del orden aristotélico hacia la creación y composición personal.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

XX

El tiempo de una obra de danza teatro ya sea en un espacio convencional o no, es “real y respirado” mira al espectador y vive con el las escenas, los brakeos, las transiciones y el final.

XXI

Al principio existe un gran lienzo para el montaje de una obra, luego se van uniendo las distintas escenas que fueron creadas y elegidas, las cuales son ensayadas varias veces y corregidas para llegar a la obra.

XXII

Es importante el poder de seducción que puede causar una obra de danza en general, en danza teatro no es la excepción, porque no es el fin contar una historia sino transmitir sensaciones, mostrar imágenes, de construir realidades, hacer poesía, cautivar, modificar al espectador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 3

PROPUESTA DE DIRECCIÓN



UNIVERSIDAD DE CUENCA



...este proceso ha sido rico y complejo comenzando por una investigación profunda de los sistemas y de navegación de los sistemas de cuerpos (Migración de Ballenas Grises); hacia la creación de danzas desde lugares particulares (Migración de águilas pescadoras); hacia la investigación de las energías de bandadas y sistemas adaptativos (Vuelo del Inconsciente). Inicié este proyecto sintiéndome desprovista – y entendiendo que la naturaleza nunca más existió en el mundo. (Quizás muy pronto)

Jennifer Monson



3.1 Objetivo General.

Crear una obra de danza teatro en un espacio no convencional en relación al movimiento cotidiano del lugar a través del estudio de referentes, la observación, el registro sistemático de lugares y personajes específicos, el discurso de informantes, y la experimentación coreográfica individual.

3.2 Objetivos Específicos.

- Conocer y analizar los elementos de danza teatro a partir de referentes estéticos, registros audiovisuales, y análisis de obras como la investigación teórica y documental.
- Estudiar y registrar el movimiento cotidiano de sitios específicos a través de la observación directa y testimonios para la experimentación coreográfica.
- Tomar la experiencia de vida de las vendedoras del mercado y a partir de esa información, crear material coreográfico para la realización de un montaje escénico, basado en la realidad y capacidad corporal de cuerpos distintos.
- A partir de la investigación generar un montaje de danza teatro en un espacio no convencional



3.3 Fundamentación.

Danza Teatro es la manifestación de emoción y estado con el cuerpo los cuales desembocan en gestualidad y movimiento en el para ser interpretados en un espacio.

Con esta definición asumo la danza y el teatro como uno solo, no tengo preocupación en hacer un estudio dividido del uno y el otro porque los dos están unidos por el cuerpo y su quehacer. Decirlo y construir con el cuerpo es mi premisa en el momento de visualizar una imagen, la cual no se construye sola, sino con el espacio y los elementos que la rodean que son infinitos, mi dramaturgia se basa en los espacios que voy usando desde que inicia la obra y como intervengo en ellos individualmente y con un grupo de intérpretes, lugares cotidianos que se transforman en lugares escénicos durante un tiempo real, sin preparación ni aviso previo, la fusión entre la vida cotidiana más el cuerpo que danza. Llegar hasta el lugar de los hechos y estar en ellos de una manera distinta para la que han sido creados.

¿Qué cuerpos están en escena?

Cuerpos diferentes, por su forma, contextura, biografía, experiencia y provenientes de diversos procesos formativos. Distintos pero en una misma manifestación: la danza teatro, capaces de invocar sensaciones, de crear situaciones, y de conmover al público.

3.4 Descripción de la Obra.

“Hornado Lancome” es un montaje creado en el Mercado 12 de abril de la ciudad de Cuenca, y presentado en el mismo lugar. Son cuatro personajes extrovertidos los que intervendrán el lugar. En un día común este grupo llega al mercado a realizar sus compras, una bailarina con un toque clásico se ve recelosa de ingresar al lugar, pero sus acompañantes: una bailarina vestida de gala, y dos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hombres con características particulares en su vestimenta la convencen de ingresar y así avanzan hasta donde una mujer hará una “limpia”²⁵ a la temerosa compradora.

Después de esta extraña situación los tres integrantes del grupo ayudan a la bailarina a recuperar sus fuerzas pues ha desvariado bastante, la trasladan hacia otro lugar, le cambian de vestuario y la animan a que continúe con su aventura mercantil, la bailarina renovada y su corte continúan hasta llegar a un puesto de comida vacío donde nuevamente la bailarina se queda en el lugar y ahí realiza una nueva danza en solitario. Luego en un estado muy diferente al que llegó cae el suelo para iniciar un juego de persecución en un lugar rodeado de mesas verdes donde se venden granos, verduras y algunas hierbas, aquí recorren el lugar entre los cuatro usando el espacio, las gradas, los alimentos y la música. Al terminar esta escena los cuatro se retiran del lugar y desaparecen. Finalmente empieza a sonar una melodía muy caliente, con la cual nuevamente aparecen los cuatro compradores por un pasillo de venta de frutas, llevando sus frutas favoritas y danzando con ellas hasta un inesperado final.

Al parecer ya hicieron todas sus compras y deciden abandonar el lugar hasta una próxima visita. Ninguno de los intérpretes son los mismos que llegaron.

²⁵ Mujeres campesinas quitan las malas energías de las personas mediante el uso de montes y hierbas de la zona con las que golpean en el cuerpo de la persona en las partes de la cabeza, espalda, estómago. Además les lanzan trago, les tiznan la frente y pasan un huevo por sus cuerpos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.5 La Poética de Danza Teatro - Cuerpo Colonizado.



La idea inicial propuesta para este montaje fue a partir de la visualización de un mercado, un lugar lleno de mujeres, de cholas, y la imagen de hacerlas bailar a ellas, de crear movimientos a partir de sus historias corporales su trabajo cotidiano y su situación física.

Luego la atención estuvo en los espacios del mercado, creándose cuerpos y danzas en cada uno de ellos. Cada lugar cotidiano fue descontextualizado mediante actos de **Danza Teatro**.

Al ir observando las personas que habitan un mercado, se descubrieron sus costumbres, sus formas de ver la vida, su manera diaria de vivir en el mercado, todos los días, todos los años, vendiendo, celebrando fiestas, aniversarios, fundación, festivales de comida, etc. El acto y existencia del mercado no ha sido colonizado, es un lugar donde la gente va con su canasto y realiza compras en vivo y en directo, no existen facturas, no existen carros de compras, el contacto entre vendedor y compradora es informal, no se rige a normas de un jefe o supervisor. Las vendedoras están organizadas pero no manipuladas.

Como coreógrafa tengo conflicto entre el estereotipo europeo y el cuerpo mestizo, por lo tanto manifestar en el mercado un hecho de descolonización histórica corporal representa personalmente un acto simbólico. No se pretende desprestigiar el ballet, pero si la dificultad y hasta frustración de no poder realizar un gran arabesco, un gran plié perfecto, o una transposición perfecta sin dolor



UNIVERSIDAD DE CUENCA

alguno, en un cuerpo óptimo para la técnica clásica. Mediante una LIMPIA dejamos a un lado la técnica para en un mercado recomenzar con un cuerpo que se MUEVE libremente por medio de su intuición y no de una institución donde prima la técnica, un cuerpo que exprese y que se reconozca a través de su historia biográfica (memoria corporal) un cuerpo que no se acomoda a ningún modelo y que fluye a partir de su propia forma. El acto de danza teatro permite que cualquier cuerpo “diga” desde una verdad, no desde una ficción corporal que narra historias escritas: pasiones cuentos y dramas mediante grandes habilidades corporales. El acto de danza teatro que se propongo es a partir de la biografía, el subconsciente y el inconsciente que no requiere un modelo determinado de cuerpo ni una lógica de movimiento determinada ni aprendida.

“En la danza uno trabaja con el cuerpo en vivo ahí hay muchas lógicas con las cuales trabajas: el cuerpo como representación, el cuerpo como masa real, el cuerpo imaginado, el cuerpo recordado, el cuerpo tiranizado, el cuerpo en la danza moderna y el ballet es un cuerpo tiranizado. Entonces hay lógicas del movimiento y del cuerpo que son las que aparecen en la coreografía. (Eso es lo que a mí me interesa al menos)”²⁶

Cuatro cuerpos se encuentran para presenciar un manifiesto de desarraigo, recorrer los pasillos de un mercado de una manera extra cotidiana y a la vez realizando actos cotidianos como hacer las compras con vestuarios poco comunes.

Los actos de danza teatro para mí son actos poéticos que se expresan a través del movimiento la forma el contexto y la disposición emocional de los intérpretes.

Cuatro personajes elegantemente vestidos ingresan al mercado entre ellos una mujer mestiza con un vestuario de chola es llevada por sus compañeros hacia una Curandera para que le realice una limpia, al principio teme y rechaza ir, finalmente llega al lugar donde será simbólicamente “Descolonizada de la Técnica.”

²⁶ **Donoso, Esteban.** *Bailarín y coreógrafo ecuatoriano. Entrevista. 2012*



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Esta imagen representa una imagen colonizadora. Dos cuerpos un indígena y una mestiza se enfrentan al estereotipo europeo del cuerpo ideal para danza clásica. Esta bailarina frustrada por lograr construirse a si misma hacia el estereotipo, con el acto de la limpia en el mercado representa un efecto descolonizador de sus ideales frustrado de danza y cuerpo ideal.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



El cuerpo sometido hacia los cánones ideales de danza, necesita deconstruirse conscientemente para independizarse de los dogmas y estéticas tradicionales de cuerpo y bailarín delgado y etéreo. Lograr un cuerpo no bailarín (según el estereotipo) que danza que se mueve, que crea imágenes, líneas, figuras, sensaciones, miradas, un intérprete que logra composiciones, con el espacio que lo rodea y lo complementa, que comunica desde un palabra, una canción un grito, que se ubica en cualquier espacio, que se inspira desde lo más poético y efímero hasta lo más simple, cotidiano y absurdo. Un intérprete que se relaciona con el grupo de intérpretes que lo acompañan es un intérprete de Danza Teatro un cuerpo que se rige únicamente desde sí mismo no desde una técnica; será entrenado más no impuesto en el momento creativo, guiado hacia el descubrimiento total de sus emociones y sensaciones más íntimas para que lo traduzca en su cuerpo y dance con ellas.

“En la danza de expresión tampoco hubo un estilo académico: cuando un reportero de televisión confrontó hace algunos años a Jooss y a Bausch, al maestro y a la alumna, con la pregunta de qué había aprendido la una del otro, ambos se miraron dudando durante largos instantes - una escena significativa – y estuvieron de acuerdo al responder - Una cierta honestidad -”²⁷

²⁷ **Schmidt, Jochen, et al (1999)** Teatro Danza Alemán. Goethe Institut Ballet Tanz, Hannover, Alemania: Kallmeyer. Pp.9



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Cuerpo real que se enfrenta a su propio cuerpo a su forma grande, extra grande, delgada, sumamente delgado, ancho, gordo, gordo y alto, desviados de todos los cánones y figuras estéticamente acordes a un grupo homogéneo que danza al unísono creando una imagen idéntica del grupo. Las diferencias no caben en estos espacios recriminadores.

Entonces ¿mi cuerpo donde se puede mover, desde que punto de partida?

El inicio que yo propongo parte primero de una aceptación personal: recuerdos, historia, costumbres, cultura, gustos, miedos, sueños, anhelos.

Luego de una descolonización del estereotipo sin ignorar ni desconocer la historia de la danza, la historia del arte y la herencia histórica que me pertenece. Al reconocer la historia puedo desligarme de ella para reconocermme como individuo único y desde mi individualidad desde mi historia personal aportar a la danza y el movimiento en el cual me identifico y creo indispensable comunicarlo así como el resto de tendencias y estilos.

*“... Se trata de tomar una posición frente a la Historia, la de la danza de expresión de la época anterior a la guerra, el punto de partida para el futuro camino de la coreógrafa... Y finalmente frente a la historia del teatro alemán, sobre todo a la aventura de Brecht y Weill, que ella cita en sus primeros trabajos. Así podemos interpretar la transgresión de fronteras que Pina Bausch hace, como una respuesta a la Historia.: **para ella no se trata de rechazar o dejar de lado la danza, si no que más bien se trata de proponerse la***



UNIVERSIDAD DE CUENCA

reducción del movimiento como proceso de filtración de la historia del cuerpo, en correspondencia a las necesidades de un individuo y de una generación²⁸

El punto de partida es el movimiento individual de cada ser humano y su manera de relacionarse y adaptarse con el resto.

El punto de partida en el montaje “Hornado Lancóme” son las imágenes del mercado: la chola de mercado, el chancho hornado, la piña, las hierbas, la albahaca, la cargadora, el puesto de comida.

Piña-Chancho-Hacha-Corvina-Paila-Albahaca. Estas palabras han sido tomadas para convertirlas primero en una secuencia de movimientos posteriormente en una frase coreográfica con intenciones, ritmo, espacio, calidad de movimiento y contexto. Como coreógrafa asumo esas imágenes en mi cuerpo voy creando figuras que se unen y se bailan al final.



²⁸ Schmidt, Jochen, et al (1999) Teatro Danza Alemán. Goethe Institut Ballet Tanz, Hannover, Alemania: Kallmeyer. Pp.75

Cuatro cuerpos cuatro historias se encuentran en un mercado para crear situaciones ficticias no cotidianas y poéticas en un espacio de no ficción, en un espacio real con gente real que no es público, es gente viviendo y realizando sus acciones diarias de sobrevivencia.



Descomponer un lugar cotidiano con un cuerpo en una posición extra cotidiana. El espacio adquiere un nuevo significado se convierte en un lugar escénico, un lugar de composición. La realidad-la cotidianidad y la ficción se armonizan en una sola imagen.

Un espacio real cotidiano se transforma con la presencia de un cuerpo en situación extra cotidiana, más el vestuario, el maquillaje, el peinado, los accesorios y objetos. El espacio real intervenido y el cuerpo en situación no cotidiana se enriquecen mutuamente y adquieren un valor escénico que no se logra en un teatro puesto que el teatro es un espacio donde se crean a propósito los espacios de ficción; estos no son innatos



3.6 El Acto de Danza Teatro.



Una simple acción cotidiana como “Comer uvas” llega a ser una acción escénica en este caso un acto de danza teatro, puesto que se introduce en la escena con nuevas características que el coreógrafo imagina y preconcebe en su mente. En la obra se sugiere a los intérpretes darse de comer uvas mutuamente mientras el uno camina de espaldas y el otro avanza con ella de frente, esta acción debe aumentar de velocidad, sutilmente hasta el aglutinamiento exagerado de uvas en la boca de ambos. Una acción cotidiana que se torna graciosa, ridícula, grotesca, surrealista, absurda, es parte de mi quehacer en danza teatro.

“Para Bausch, los pasos y los movimientos nunca fueron lo más importante. Desde fines de los años setenta cada coreografía nueva empieza con preguntas. Estas preguntas, cientos de preguntas, provocan respuestas verbales y físicas de los bailarines, quienes representan situaciones que tienen grabadas en la memoria, situaciones cómicas y trágicas, locas y muy normales...Nadie está obligado a hacer nada (pero a largo plazo, el

Tanztheater Wuppertal no es la compañía indicada para quienes no sean capaces de introducir algo de su propia personalidad en las piezas de Pina Bausch.)”²⁹

Partir de una situación que no me aleje del espectador que me involucre con el de alguna manera que lo distraiga, lo perturbe, lo emocione, o creando una interacción con él y los objetos del lugar.

²⁹ **Schmidt, Jochen, et al (1999)** Teatro Danza Alemán. Goethe Institut Ballet Tanz, Hannover, Alemania: Kallmeyer. Pp.11



UNIVERSIDAD DE CUENCA



3.7 El Cuerpo Biográfico.



El cuerpo biográfico es el individuo en el presente con sus historias y recuerdos en su memoria, las cuales las invoca consiente e inconscientemente en su devenir en la interpretación de danza teatro. A partir de su historia se asume sus respuestas corporales. No se le puede imponer un modelo único de comportamiento porque lo que interesa es su verdad.

Me interesa como coreógrafa la respuesta individual frente a una propuesta de creación.

Me interesa el rompimiento de culturas occidentales y modelos colonizadores de cuerpos estereotipados, moldeados. Llegar a moverme desde mi biografía, desde lo que soy y lo que doy en el movimiento, previo a un entrenamiento y una investigación corporal. Con la dirección y guía de un coreógrafo o director



UNIVERSIDAD DE CUENCA



3.8 La Relación: Intérprete – Objeto / Intérprete-Espacio.



En estas mesas verdes propongo una secuencia de corridas alrededor de las mesas realizando saltos, maniobras mientras los intérpretes se desplazan. Las mesas verdes del mercado invocan a Kurt Joss *“La Mesa Verde”*, coreografía realizada en tiempos de guerra en Alemania.

Las mesas verdes que yo propongo se hacen mientras los vendedores agrícolas ofrecen sus productos, el cuerpo de intérpretes irrumpe el lugar con corridas, caídas, desplazamientos, **transgrede** el lugar con su intervención no cotidiana.





UNIVERSIDAD DE CUENCA



3.9 El encuentro entre Actor y No-Actor en una situación de no ficción.



El intérprete y el no intérprete se complementan en la situación escénica que se crea en un espacio de no ficción, el intérprete necesita de la presencia del no actor que ejecuta acciones reales, puesto que desde esa cotidianidad y realidad parte la situación extra cotidiana que el coreógrafo compone y el intérprete la ejecuta en el contexto de partida. El espacio real no el imaginario y ficticio que se crea en la caja negra del teatro con el público que sabe que todo es falso.

En el espacio público el espectador desconoce lo que va a ocurrir y el intérprete tampoco sabe la reacción del no actor. Cuando se da la relación actor y no actor aparece una reacción no planificada que el intérprete ha de solucionarlo en el momento, es una situación que el coreógrafo no marca específicamente lo que tiene que hacer pero si prepara al intérprete para una reacción orgánica frente a los hechos reales que lo rodean en los espacios públicos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



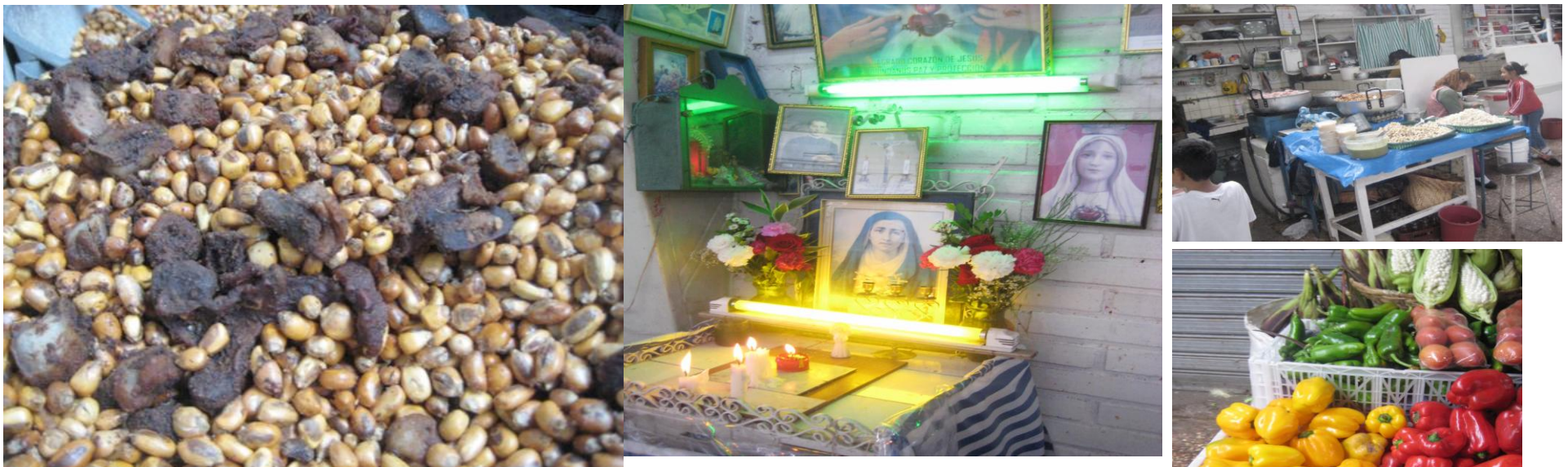
3.10 La Composición Escénica in situ.

Como coreógrafa este lugar es perfecto como un cuadro de Van Gogh, las bailarinas son las vendedoras con sus trenzas apretadas, las canastas dispuestas perfectamente en la escena, la manteca en columnas en tres hileras, el mantel que cubre el canasto, las fundas colgadas como faroles y la danza de la venta de papas chauchas con fritada.

Como coreógrafa en cuanto a la composición me he inspirado en las imágenes creadas por Sacha Waltz, Pina Bausch, Park Chan Wook, Pedro Almodóvar, Van Gogh, por los sonidos repetitivos de Philip Glass que las traslado a las imágenes y les doy la sonoridad que los de la música que me sedujo y estuvo conmigo en el momento de pensar y dar a luz la obra.

3.11 La forma y movimiento en la quietud.

Esta imagen se traduce como cuerpos en distintas posiciones sobre un fondo. A estos cuerpos en postura inicial se le irán agregando nuevos movimientos y desplazamientos en un fondo de maíz tostado.



Para la creación de mis movimientos parto de la observación y disposición de las cosas, de sus formas, colores. Los olores también me dan movimientos cálidos, fuertes, dulces, picantes. Imagino al intérprete bailando las frutas en medio de las frutas. En otra situación miro al intérprete danzando en medio de las cholos. En otra imagen que no llegué a realizarla miré a las cholos realizando una coreografía solamente con sus trenzas, todos los movimientos lo realizaban con las trenzas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.12 La Danza de las Frutas-Comidas y Verduras.

Al ver esta imagen imagino bailarines ubicados en posiciones iguales todos y en presencia, danzando constantemente a la gente que llega a mirarlos a sentirlos y se los llevan, mientras otros deberán quedarse un tiempo más.





UNIVERSIDAD DE CUENCA



Mujer y coles presentes en la escena componiendo y complementando los actos de Danza Teatro siendo testigos y actores de estos actos transgresores de danza y movimiento.

“El hecho tan sólo de que uno o una revele desde el escenario lo más privado de sí mismo, que le increpe directa y personalmente sobre ello a un espectador individualizado, para ofrecerle algo o presentarle fotos de la propia infancia, hace del espectador un cómplice, un compañero de viaje en el camino hacia el Yo. Este acto crea comunión en la búsqueda de comprensión”³⁰

³⁰ **Schmidt, Jochen, et al (1999)** Teatro Danza Alemán. Goethe Institut Ballet Tanz, Hannover, Alemania: Kallmeyer. Pp.19

3.13 La Forma Imaginada...preconcebida.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

3.14 La Disposición Musical de los Elementos.

“A ellos no les interesa hacer danza, sino integrar otros lugares escénicos, otros registros del lenguaje, para los que el cuerpo es el elemento decisivo y no el movimiento en sí (De la influencia del teatro danza alemán sobre la danza francesa)”.

Isabelle Ginot³¹



³¹ **Isabelle Ginot.** Trabaja como crítica de danza e historiadora en París. Es profesora de la sección de danza de la Universidad Paris VIII – Saint Denis. Schmidt, Jochen, et al (1999) Teatro Danza Alemán. Goethe Institut Ballet Tanz, Hannover, Alemania: Kallmeyer. Pp.74



UNIVERSIDAD DE CUENCA



3.15 La Poética inconsciente de los Espacios



3.16 La Re lectura de los Espacios.





UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA





UNIVERSIDAD DE CUENCA





UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO 4

PROYECTO



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Me enamoré con la albahaca y la papa chaucha, con un plato de hornado de 1.50, con cartuchos, chocolate caliente y empanadas, he discutido en la esquina de las piñas en la Feria Libre, me reconcilié en los jugos naturales del mercado 12 de abril, y ahora he comenzado a olvidarlo en el mismo lugar.

Gabriela Reinoso.



4.1 Las Cisnes del Mercado.

La idea inicial propuesta para este montaje fue a partir de la visualización de un mercado, un lugar lleno de mujeres, de cholos, y la imagen de hacerlas bailar a ellas, de crear movimientos a partir de sus historias corporales su trabajo cotidiano y su situación física.

Luego fui atraída por los espacios diversos de un mercado e imaginé cuerpos y danzas en cada uno de ellos. Cada lugar cotidiano me sirvió como coreógrafa para descontextualizarlo y llevar a cabo en él un acto de **Danza Teatro**.

Al ir observando las personas que habitan un mercado, fui descubriendo sus costumbres, sus formas de ver la vida, su manera diaria. El punto de partida de este proyecto fue hacer intérpretes de la obra a las señoras del mercado, inspirada en sus trenzas y polleras para crear una danza teatro desde sus movimientos más cotidianos: la venta, el vestuario, gestos típicos, textos del lugar. Con la investigación en el lugar: de los espacios y de sus habitantes, la idea se transformó hacia una irrupción con movimientos observados y recreados en una danza con cuerpos no propios del espacio escénico elegido. Los hijos e hijas de las señoras del mercado forman parte de la vida del mercado, allí crecen, juegan y aprenden. Ellas fueron parte del trabajo coreográfico y compositivo de la obra, participaron ansiosamente de todos los ensayos y movimientos que se les enseñaba. El trabajo coreográfico con las niñas fue indispensable para mi como creadora para entender la situación del lugar, el modus vivendi de su gente, el ambiente festivo y alegre, la sonrisa de ellas y su disponibilidad





UNIVERSIDAD DE CUENCA

para soñar e imaginar con cada movimiento para realizar una acción de danza teatro.







4.2 Introducción a “Hornado Láncome”

Hornado Láncome es una invitación a hacer un recorrido por lugares específicos de un mercado, relacionándose e interactuando con la gente que está en el espacio desde un discurso alternativo al común y cotidiano del contexto del mercado. Sin embargo para este discurso se toman todos los recursos del lugar los espacios, los alimentos las frutas, las hierbas, los puestos de venta, la imagen de la virgen, las niñas hijas de las vendedoras que también danzan y actúan.

Como creadora y compositora partí desde la situación y la convivencia en el mercado para crear actos escénicos como en este caso: el acto de Danza Teatro.

La investigación que se realizó para crear esta obra fue a partir de la habitación continua en el mercado y la relación entre compradora y vendedora. Hubieron momentos claves durante la indagación del mercado como espacio escénico y lo que este lugar me podía enseñar y dar. Primero danzar en el lugar de los actos, segundo crear desde los elementos y objetos del lugar, tercero re significar los espacios para convertirlos en escenarios de danza teatro.

Al hablar de un cuerpo no colonizado que hace danza teatro el mercado fue el lugar ideal para sustentar mi teoría, ya que fui

creando movimientos desde la observación de este espacio: las frutas colocadas en filas, la fritada y el sancocho, los zapallos adornados para embellecerse y que las compradoras se los lleven fascinadas por su tamaño color y frescura.

El punto de partida para hacer Danza Teatro fue mediante la observación, la memoria, los colores, las formas. Estas cualidades iban dando forma a los movimientos que se inventaron y los transformaron en Danza Teatro. También se desarrolló una capacidad de visualizar los cuerpos que danzan en medio de espacios totalmente cotidianos como un pasillo del mercado, imaginarlos ahí en situaciones ficticias, en posiciones contrarias a las típicas, descomponiendo una realidad y evocando nuevas lecturas, como una mujer sobre una mesa, usar las gradas para deslizarse, bailar cumbia con un babaco.

Pedir a una señora que haga una limpia común y corriente mientras el resto de actores están en una situación de danza teatro La mujer curandera sin pretender es la que compone en esencia la situación escénica.

Por lo tanto el objetivo fue habitar el lugar en su naturaleza, instalarse en el mismo, y re habitarlo desde una visión personal transformándolo sin cambiar su estructura física pero si desde



UNIVERSIDAD DE CUENCA

una relectura a partir de los cuerpos, movimientos y acciones que realizan.

Este proyecto arrancó casualmente en un puesto de comida vacío, se empezó a realizar movimientos que fueron aportando imágenes para a futuro crear una instalación en cada espacio,

4.2.1 Montaje de Hornado Láncome



las cuales fueron elegidas por su cromática y los fines cotidianos para los que estaban hechos.

Al tener varias instalaciones en distintos lugares escogidos se creo un recorrido por todos estos lugares del mercado creando imágenes y sensaciones antes que una historia específica.

El montaje de Hornado Láncome se construyó en base a cuatro cuerpos que hicieran un recorrido por un mercado.

La selección de los intérpretes fue con la premisa de que fuera gente que esté relacionada con la danza teatro para ir directo al montaje de Hornado Lancóme. Cuando el grupo estuvo definido hubo un trabajo de mesa para la explicación de la intervención en el mercado, el significado de cada movimiento de las frases coreográficas que se construyeron y el aporte personal que cada uno tendría que dar al momento de ejecutar las frases y las intenciones que cada escena tenían.

Se dio a conocer la sinopsis de la obra, los antecedentes de esta y la conclusión de la obra en cuanto a emociones y sensaciones; los intérpretes debían transformarme física y sensitivamente desde el inicio hasta el final de la obra.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Se explicó el diseño de recorrido por el espacio, los personajes de la obra eran los intérpretes tal y como son en la vida real dándole mayor énfasis a sus cualidades personales, los vestuarios de las mujeres fueron vestidos bajos formales de color anaranjado y verde limón, diseñados en homenaje a los vestuarios de Pina Bausch y su compañía

Wuppertal para recalcar la contradicción entre la elegancia y la cotidianidad del mercado y la fusión que se crea al juntar estas dos cualidades.

Además los vestidos bajos adquieren formas por su volatilidad, belleza y suavidad de la tela que crean movimientos como ocurre con el cabello, con las frutas sus colores y formas, o las polleras y las trenzas de las vendedoras.

A las intérpretes de danza teatro se les sumó la pregonera y sonido que va con un parlante y su vestuario gótico que caracteriza a esta intérprete en su vida cotidiana. Los intérpretes hombres llevan un vestuario cotidiano recalcando sus rasgos físicos y personales el uno llevo traje formal y el otro un traje casual muy específico a su gusto y cultura.

Las niñas del mercado que intervinieron en la obra llevaron pollera e iban peinadas como bailarinas clásicas, ellas acompañaron a los intérpretes adultos durante toda la obra realizando movimientos similares al grupo de los cuatro grandes y movimientos creados para ellas.



Hornado Lancóme inicia con un encuentro de cinco personas a las afueras del Mercado 12 de abril, que ingresan y reconocen el lugar lo asimilan y llevan a la mujer colonizada a una limpia de su cuerpo para un verdadero redescubrimiento de sus movimientos reales, no forzados.

Esta escena es un ritual de inicio de la obra, es una acción de entrega al lugar y a lo que este ofrece y lo que la intérprete el grupo y las niñas van a entregar.

La imagen de la bailarina queriendo hacer un arabesque perfecto mientras la Shamana con sus montes la va sanando y limpiando es una imagen completamente transgresora, mediante la limpia el mapa corporal de la bailarina toma un nuevo rumbo validando nuevas actos kinésicos no perfectos pero si innatos.

La escena de la limpia significa en mi trabajo coreográfico una reafirmación de la danza teatro en la que creo y en la que disfruto.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.2.2 Brecht, Pina y el Performance

Los conflictos de Hornado Láncome se solucionaron en escena, con esa premisa se crearon acciones como el cambio de vestuario en la Escena “Compras” a la bailarina colonizada por un vestido largo inspirado en Wuppertal y Pina Bausch, agregándole una canasta la cual los intérpretes que acompañan a la mujer la sujetan a su cuerpo con una soga y realizan compras por el pasillo del mercado a recorrerse en ese momento. Los tres intérpretes que acompañan a la “mujer cargadora” van comprando lo que se les antoje en ese momento. Por ende las vendedoras forman parte de la obra al negociar el producto a ser vendido a los intérpretes, se crea una relación entre el actor y el no-actor en la puesta en escena. Las mujeres vendedoras dudan si realmente la compra es real, no están seguras si les van apagar y al final venden su producto porque el alimento es adquirido con su respectiva paga. La música se instala con la pregonera que lleva con ella un dispositivo de sonido y la cual de vez en cuando va comentando la obra.

4.3 Metodología de Creación Coreográfica de Hornado Lancóme



Frutas y Hornado (esta coreografía forma parte de la escena “Papa Chaucha”)

Hornado Lancóme inicia con varios acercamientos cotidianos al mercado y desde ahí partir con las imágenes que las situaciones reales y normales se irían transformando mediante una visión compositiva y coreográfica. Tengo el recuerdo de haber ido en compañía a comer papas chauchas con fritada en un puesto de comida vacío, lugar que fue posteriormente instalado para la obra.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.4 Descripción Coreográfica de Hornado Lancóme

La manera de escribir y recordar las coreografías fueron con palabras, los títulos de las escenas y coreografías llevan nombres en relación a la vida del mercado. La escena que se va a describir a continuación se llama: FRUTAS Y HORNADO.

Para crear esta coreografía usé palabras tomadas del lugar de investigación, a estas palabras se usaron una forma corporal, un orden, ritmo y estado emocional. Esta secuencia de movimientos fueron transmitidas al cuerpo de intérpretes para que las memorizaran. La secuencia se construyó de la siguiente manera y con las acotaciones necesarias en cada movimiento:



Nombre de la Frase Coreográfica:

4.4.1 Frutas y Hornado.

(Esta es una serie de indicaciones, acotaciones y movimientos para la creación de la frase Frutas y Hornado que pertenece a la escena:

“Papa Chaucha”)

1. Inicio. Cabello Suelto
2. Batir una paila grande de dulce de higo con los brazos. Ritmo: Lento a rápido. Movimientos: Cortos y Grandes en sincronía con el ritmo: Lentos-Cortos. Rápidos-Grandes.
3. Cortar una corvina con un hacha. Inhalar cuando traes el hacha desde la parte superior de la cabeza. Exhalar cuando el hacha ha realizado el corte.
4. Formar una Piña con todo el cuerpo. Mantener un rostro dulce y delicado. Desde el pecho hasta los pies el cuerpo representará la parte más ancha de la piña imaginando las espinas que esta tiene. Desde el pecho hacia la cabeza y con los brazos estirados hacia arriba representan las hojas de la piña que contrastan con la parte gruesa de abajo.
5. Guineo. Todo el cuerpo realiza una contracción de costado, como si las manos se fueran a tocar con los pies. La contracción se realiza para un lado y luego para el otro.
6. Puerco Hornado. La espalda se flexiona hasta formar una mesa, las manos forman las orejas del puerco cuando está horneado, y el rostro del intérprete toma la imagen del animal

cuando está horneado y en exhibición para su venta. En especial los ojos y la boca bien abiertos.

En esta posición se realizan dos pasos para atrás una pausa, dos pasos para adelante otra pausa. En las pausas la cadera y los glúteos se orientan hacia el costado contrario de los brazos y cabeza.

7. Pescado. Hacer con el rostro la figura de un pez, con énfasis en los pómulos absorbiéndolos con la boca hacia adentro para dar la ilusión de este animal.

8. Cargadora. Los intérpretes deben imaginar llevar un canasto en sus espaldas con muchas compras. Realizar un giro para la derecha y otro para la izquierda.

9. Los intérpretes deben ubicar en fila horizontalmente tomates desde el piso hasta llegar a la punta. Las primeras filas son largas, las demás van disminuyendo, en la última fila solo pondrán un tomate con la mano extendida haciendo una contracción hacia adentro con todo el cuerpo.

10. Oler hojas de albahaca con las manos, exagerar el movimiento de las manos al tomar las hojas olerlas y dejarlas ir. Realizarlo 6 veces intercambiando manos.

11. Un giro con todo el cuerpo. FIN.

Esta es la primera secuencia de movimientos identificados por palabras del lugar de intervención en este caso el mercado.



Nombre de la Frase Coreográfica:

4.4.2 Sopa y tortillas.

(Esta serie de indicaciones corresponde a una segunda parte de la escena "Papa Chaucha")

1. Los intérpretes llevan consigo una bandeja con alimentos, y se dirigen en varias direcciones cortas a ritmo acelerado, desesperado teniendo cuidado de no regar los alimentos.



2. Luego estos tres intérpretes se encuentran entre sí de espaldas y la bandeja o charola grande que lleva platos con caldo caliente o vasos de morocho hirviendo y lentamente va subiendo lentamente hacia la cabeza de cada uno de

ellos para regarla lentamente sobre su cuerpo desde la cabeza hacia todo el cuerpo. Esta situación imaginaria provoca una reacción, un estado y una disposición corporal si el actor-intérprete tiene la capacidad de creer e invocar tal situación.

3. Luego de la sensación del líquido caliente, hirviendo, frío, congelado o cualquiera que el intérprete hubiera elegido o sentido, inicia una secuencia de manos que tocan el cuerpo

lentamente desde el rostro, el pecho, el torso, la cadera, las piernas, subiendo la intensidad y el ritmo para luego crear un desenfreno de movimientos aparentemente desordenados con las manos por todas las partes del cuerpo del intérprete y del resto del cuerpo de intérpretes.

4. Luego del estado catárquico en el intérprete, este realiza una secuencia de realizar tortillas con las manos, tres veces:

4.1 Hacer bolas con la masa

4.2 Extiende la masa formando una tortilla

4.3 En la tercera vez, las dos manos se extienden y se atrapan entre sí por encima de la cabeza.

5. Las siguientes acciones inicia con una secuencia del brazo izquierdo:

5.1 Envío el brazo hacia abajo

5.2 Hacia el costado

5.3 Hacia adelante haciendo ondas

5.4 Hacia a lado haciendo ondas.

5.5 Hacia arriba realizando círculos. 6 veces.

En el final de esta escena, los intérpretes se retiran del lugar mediante pasos cadentes, lentos involucrando a todo el cuerpo, brazos, cabeza, cuerpos pesados como si estuvieran a punto de caerse



UNIVERSIDAD DE CUENCA





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nombre de la Frase Coreográfica:

4.4.3 El Gusano.

(Esta composición coreográfica pertenece a la escena "Las mesas verdes")

Los cuatro cuerpos se ubican apoyando sus pechos en la espalda del compañero que se encuentra delante de ellos y caminan como un ciempiés, de manera simultánea primero el pie derecho de los cuatro y luego el pie izquierdo de los cuatro, lentamente y a la vez el compañero de atrás se desliza por debajo de las piernas del resto avanzando por el piso desde atrás hacia llegar adelante y así simultáneamente el resto del grupo se desliza por el piso uno por uno. Esta imagen produce la sensación continua de movimiento aludiendo a la imagen del animal ciempiés que siempre está caminando con todas sus patas uniformemente para no tropezarse.





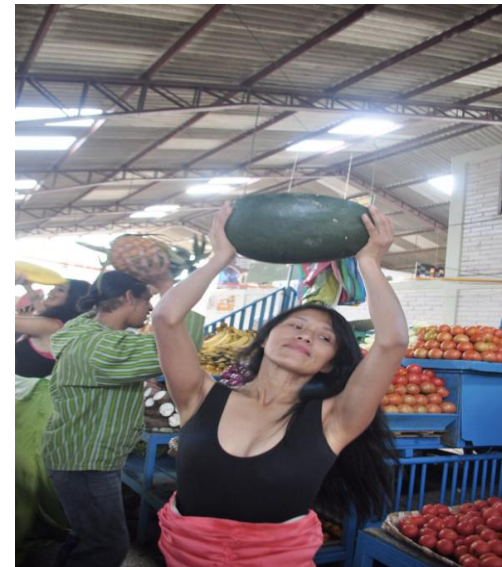
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nombre de la Frase Coreográfica:

4.4.4 Mangos para Llevar.

Esta escena ha sido escrita inspirada en la canción de Monna Bell, “En el libro de la vida”, una cumbia que la bailan en parejas los cuatro intérpretes en un pasillo de frutas, acoplándose al lugar y al espacio de este.

1. Luego de la secuencia del gusanito, bajan unas gradas del mercado y elevan a una intérprete en posición horizontal sobre los brazos de los tres intérpretes. La música empieza a sonar.
2. En un momento de arranque de la cumbia la intérprete que estaba elevada, luego de bajarle suavemente al piso es empujada desde la parte de atrás por el resto del grupo para dar inicio a una secuencia de pasos típicos de cumbia que lo realizan de manera uniforme los cuatro intérpretes.
3. Luego de la secuencia de pasos de cumbia, vuelven a repetir la secuencia pero tomando una fruta del lugar de acción, una fruta de su preferencia e inician un diálogo de movimiento, danza, cumbia con la fruta.





UNIVERSIDAD DE CUENCA





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nombre de la Frase Coreográfica:

4.4.5 Hasta el Próximo domingo.

(Escena Final)

Luego del baile, y de todas las escenas vividas, los compradores han cambiado en algo, sudaron, se ensuciaron, se movieron, y no regresan con la misma sensación de la llegada, hicieron sus compras, de una manera absurda pero las hicieron.

Se ubican en el lugar de inicio y observan el lugar y la gente que los mira. Con frutas en sus manos con las que han bailado, han probado un poco y mientras escuchan una pieza de clavecín en el mercado.



4.5 Ensayos y Distribución de Clase.



4.5.1 Calentamiento y Técnica.

Usé la técnica clásica como instrumento de entrenamiento, no como fin.

Tomé ejercicios de danza contemporánea para trabajar las contracciones, las respiraciones caídas y saltos.

4.5.1.1 Inicio: Calentamiento corporal.

- Cabeza. A los lados al centro, círculos y estiramientos.
- Torso. Contracción hacia adentro y afuera con la respiración.
- Cintura y Cadera. A los lados, al centro, hacia adelante y hacia atrás.

Círculos completos. Contracciones hacia adentro y hacia afuera con la respiración.

- Piernas. Equilibrios: flexionar pierna derecha, llevar la rodilla al pecho y mantener. Luego llevar la rodilla a los glúteos. Repetir lo mismo con la pierna contraria.
- Pies. Hacer círculos para calentar las articulaciones de los pies. Punta- Talón. Varias veces hasta calentar.
- Calentamiento en el piso: Souplées. Piernas dobladas (mariposa)
- Piernas en segunda posición, y brazos hacia los costados para el calentamiento de las ingles.
- Calentamiento con pies (técnica clásica) en primera, segunda, cuarta y quinta posición.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.5.2 Ejercicios Específicos.

Usé inconscientemente las biografías para invocar recuerdos de cada uno de los intérpretes acerca del mercado en el momento de enseñar las coreografías como ellos respondían a las indicaciones de intenciones en los movimientos.





UNIVERSIDAD DE CUENCA



Se hicieron intervenciones en espacios no convencionales con las escenas de la obra para instalarnos y recrear los espacios con nuevos discursos coreográficos. Se trabajó la adaptación de escenas de la obra en nuevos espacios y contextos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.5.3 Composición Coreográfica.

4.5.3.1 Creación de Secuencias y Frases coreográficas.

Como coreógrafa al momento de componer una frase de danza teatro no es necesario que los movimientos que se van creando sean danzados, lo importante es el material que cada cuerpo va aportando desde un texto por ejemplo una imagen, o una premisa marcada por el coreógrafo. Luego a los movimientos innatos que han surgido en el intérprete se los transforma mediante la forma, el ritmo, la respiración, la emoción el nivel del espacio, etc.

Pautas de Creación:

- A estas secuencias se le puede añadir nuevos movimientos que irán transformando más aún la secuencia: un giro, un salto, una caída, una palabra, la repetición, etc.
- A partir de un texto que se lee, se lo asume y se lo traduce en movimientos.
- A partir de una imagen, un recuerdo una fotografía, una pintura, etc., se representa en movimiento lo que ese recuerdo o imagen provocan inconscientemente en el cuerpo del intérprete.
- Jugar con todo lo que llame la atención: objetos, recuerdos, personajes, música, vestuarios, horas del día, circunstancias y a partir de una selección de una o más de las cualidades mencionadas ir creando formas con ritmo y calidades de movimiento.
- Repetir las secuencias varias veces hasta grabarlas en el cuerpo.



4.6 Montaje Coreográfico.



Escena 1 “Llegada”

Entrada de personajes al mercado, reconocimiento del lugar. Una chola con toque de bailarina clásica mediocre y tres elegantes compradores acompañan a esta mujer. Una pregonera con los dispositivos de sonido invita al público a ser parte de este suceso y además guía el recorrido del desarrollo de la obra.

Escena 2 “Limpia”

Traslación del grupo hacia el lugar donde le harán una “limpia” a la frustrada bailarina clásica, mientras ella realiza una secuencia de pasos básicos de ballet, con un final exhausto y frustrado.



Escena 3 “Compras”

Los tres compañeros ayudan a recuperar el desaliento de la pobre chola, le cambian de vestuario y la llevan de compras por los corredores del mercado, ella tendrá que cargar la canasta sobre su espalda mientras sus compañeros la van llenando.



Escena 4 “Papa Chaucha”

Tras haber cargado una canasta llena, la mujer renovada descansa en un puesto de comida vacío realizando un monólogo corporal, al mismo tiempo el resto de intérpretes realizan una danza en un pasillo del mercado en silencio.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Escena 5 “Las mesas verdes”

Los 4 compradores usan todo el espacio de las mesas verdes del mercado, se desplazan por él, se arrastran por las gradas, se lanzan y atrapan entre ellos, se alimentan entre sí y desaparecen.

Escena 6 “Mangos para llevar”

Los 3 compradores reaparecen con el sonido de una guaracha en un pasillo de puestos de frutas sobre sus brazos viene acostada una compradora, la bajan y comienza una danza tropical entre compradores y frutas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Escena 7 “Hasta el próximo domingo”

Salida de los intérpretes (compradores) por el lugar donde ingresaron, llevando sus compras y con el fondo musical del inicio.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.7 Intérpretes. Personaje

Gabriela Reinoso
María Mercedes Déleg
Alexandra Puma
Paul Peña
Carlos Loja
Andrea Martínez
Kelly Baculima
Eliana Rengel
Valeria Calderón
Camila Intriago
Nicole Pillco

Chola Compradora
Limpiadora
Compradora
Comprador
Comprador
Pregonera
Niña
Niña
Niña
Niña
Niña



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.8 Vestuario.



Chola cuencana con un detalle de bailarina clásica.



Compradora: vestido largo bajo de color fuxia.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Compradores hombres: ropa casual



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4.9 Sonido.

Escena 1 “Llegada”

Escena 2 “Limpia”

Escena 3 “Compras”

Escena 4 “Papa Chaucha”

Escena 5 “Las mesas verdes”

Escena 6 “Mangos para llevar”

Escena 7 “Hasta el próximo domingo”

Total tiempo de duración

Música.

François Couperin: Pieces de Clavecín.
Enrique Males: “Uambinos”.

Enrique Males: “Uañushkapachak”.

Ninguna

Ninguna

Trentemoller: “Shades of Marble”.

Monna Bell: “Estaba Escrito”.

François Couperin: Pieces de Clavecín.

Tiempo.

2”34

5”

5”

6”

6”

2”

1”02

30 aproximados



UNIVERSIDAD DE CUENCA

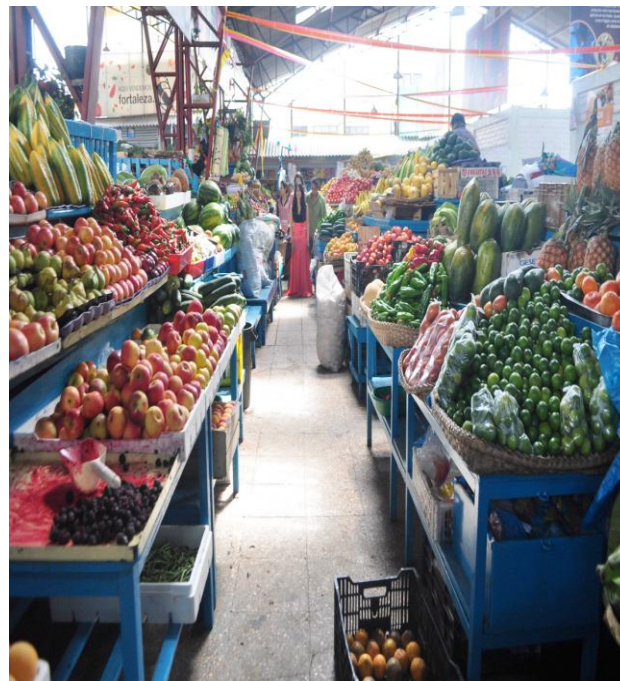
Espacio Escénico.

Interiores del Mercado 12 de Abril





UNIVERSIDAD DE CUEN





UNIVERSIDAD DE CUENCA

CRÉDITOS

DIRECCIÓN GENERAL

Gabriela Reinoso

FOTOGRAFÍA/TRAILER

Gabriela Parra

UTILERÍA

Gabriela Reinoso/Mercado 12 de Abril.

VESTUARIO Y MAQUILLAJE

Gabriela Reinoso

Alicia Bueno

ACCESORIOS

Gabriela Reinoso

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Diana Vázquez Moreno



CONCLUSIÓN



Me enamoré con la albahaca y la papa chaucha, con un plato de hornado de 1.50, con cartuchos, chocolate caliente y empanadas, he discutido en la esquina de las piñas en la Feria Libre, me reconcilié en los jugos naturales del mercado 12 de abril, y ahora he comenzado a olvidar en el mismo lugar. Mercado; espacio ritual no colonizado, mujeres de pollera son las principales protagonistas del lugar que atienden con humildad, cariño, a veces con desespero a toda la gente que ingresa a un mundo de colores y ruidos de oferta: de frutas, aromas, carnes, pollos, etc.

Este lugar atestiguará como cuatro personas crean imágenes no habidas, ni comunes en este espacio.

Como la música no comercial es perfecta en un mercado, y como el arte se vive entre unos y otros, cuerpos cotidianos y cuerpos ficticios en una puesta en escena performática hacia la búsqueda de nuevos lenguajes poéticos corporales.

El trabajo instalativo en el mercado 12 de abril, me permitió crear y escoger mis propios espacios para el montaje de la obra, yo dispuse de un lugar de múltiples formas y colores, de frases y sonidos, con elementos como el hornado, la trucha, las flores o las frutas, las cuales me sedujeron desde el inicio, con gente amable y ansiosa de mirar y ser parte de una “danza” como ellas lo dicen, con niños apasionados por la danza y el teatro queriendo ser parte de la obra, con gente adulta dispuesta a memorizarse una danza y brindar su espacio para realizarlo.

En cuanto al conocimiento corporal que he desarrollado en el tiempo de acondicionamiento y entrenamiento, puedo decir que he concebido mis teorías propias de movimiento, basadas en la sencillez y la honestidad, no en la grandilocuencia de los saltos ni destrezas corporales, afirmo nuevamente que la sensación producto de un motivación interna cerebral y de alma terminan siendo carne con la reacción y esta en el movimiento, el cual no está vacío si persevera en mantener la conexión alma-mente-cuerpo, solo así se “Hablará” sin palabras, y se lograría por ende una dramaturgia contemporánea sustentada en hilos dramáticos no racionales. Dramaturgia poética, cuerpos no tiranizados.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

BIBLIOGRAFÍA

Libros.

Schmidt, Jochen, et al (1999). Teatro Danza Alemán. Goethe Institut Ballet Tanz, Hannover, Alemania: Kallmeyer.

Miller, Alice (2004). El cuerpo nunca mente, Tusquets editores, 2006,. Traducido por María Torent López.

Donoso, Esteban. (Julio, 2010). “Danza, Modo del Saber”, Revista Anales (Tomo 55), pp.110, Cuenca Ecuador.

Deleuze Gilles, Guattari Felix (2002). Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Pre-textos,. Luis Santiangel 10 46005 Valencia.

Foucault, Michel. (2004). Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión. Siglo XXI Editores Argentinos S.A. Argentina. Pp.139-166.

Barba Eugenio, Savarese Nicola (1990). El Arte Secreto del Actor.

Editora “Pórtico de la Ciudad de México” Escenología, A, C. México.

García Canal, María Inés. (2005) Foucault y el Poder. Universidad Metropolitana. México.

Croyden, Margaret. (1977) Lunáticos, Amantes y Poetas. El Teatro Experimental Contemporáneo. Ediciones Las Paralelas.

Wright, Edward A. (1997). Para Comprender el Teatro Actual. Fondo de Cultura Económica. Chile.

Brecht, Bertolt. (1963) Breviario de Estética Teatral Traducido por Raúl Sciarretta. Ediciones La Rosa Blindada.

Sitios Web.

Lo Cómic del Gesto
<http://gestuar.blogspot.com/2010/06/lo-comico-del-gesto.html> Consulta 07/07/12.

Gutiérrez, Miguel. The Perfect dance Critic
www.miguelgutierrez.org. Consulta 10/05/12.

Monson, Jennifer.
www.ilandart.org. Consulta 10/05/12.

O'Connor
[Terewww.tereoconnordance.org/blog](http://www.tereoconnordance.org/blog) Consulta 10/05/12.

Galván, Eusebio “La Máscara Neutra: Una Tradición desde Jaques Copeau a Phillipe Gaulier hasta nuestros días”.
www.eusebiogalvan.com. Consulta 14/07/12

Zabala, Fernando. La gramática de Decroux.
<http://clon.uam.mx/spip.php?article795>. Consulta 14/07/12.

Lecoq, Jacques (escrito bajo la dirección de J.L.)
Le Théâtre du Geste - Mimes et Acteurs”. Editions BORDAS, 1987
http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/school_en-000001.html. Consulta 16/07/12.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Consulta 03/09/12.

Ferrer, Esther. (2007) Utopía y Performance. (Para el Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de Paris “L’abri et l’utopie”). <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopia-y-performance-esther-ferrer.html>

Consulta 10/09/2012.

Fariña, Cinthya. (2005) Arte Cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las aficciones.

Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. <http://dialnet.uniroja.es>
Consulta 04/2011 Lombardo, Riccardo. “Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical” de la Facultad de Educación y Trabajo Social Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Valladolid. Archivo PDF <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/926/1/TESIS151-120417.pdf>.

Notación Laban. Studio pultodans. <http://www.studiopulto.org/Espanol/Introduccion-labanotacion-Girar.html>. Consulta 25/06/12.

“Como escribir una coreografía” <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1191>.

Solari, Maria Luisa. “Notación de la Danza”. Revista Musical Chilena. Archivo Pdf. Consulta 05/06/12.

Medina Elizalde, Alejo Santiago. “Pina Bausch y el canon postdramático: Un acercamiento a la danza-teatro” www.elsotanorevista.org/old/revisataelsotano/numero1/. Consulta 08/11/12.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Una chola colonizada se hace
una limpia en un mercado, se
escucha clavecín en el lugar,
cuatro cuerpos bailan las frutas y
el hornado, una mujer se lanza
una y otra vez, unas niñas juegan
y saltan sobre las mesas
verdes... también juegan al
ballet.