

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**ESTRUCTURAS COREOGRÁFICAS MÓVILES (ECM): Descubriendo la  
ruta de investigación y creación coreográfica en diálogo con el espacio  
público**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO  
DE MAGÍSTER EN ARTES ESCÉNICAS**

**AUTOR**

**José Alejandro Ruiz Subauste**

**ASESORA**

**Marissa Violeta Béjar Miranda**

Octubre, 2020

## Resumen

Esta tesis desde la práctica escénica que devela un triple rol de investigador, creador e intérprete está enfocada en la investigación-creación y explora, describe, sistematiza, analiza y reflexiona acerca de una ruta de creación coreográfica. A través de la experimentación, y dentro de una dinámica de laboratorio, se siguió un proceso investigativo que culminó en la creación y dirección de una pieza original de danza escénica. El LABORATORIO fue la herramienta metodológica utilizada para investigar los principios físicos del cuerpo en acción y la trascendencia de la improvisación como fenómeno social en el espacio público. Para la intervención del espacio público, se eligió la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima, y se desarrolló un sistema de improvisación, denominado Estructuras Coreográficas Móviles ECM, que permitió renovar las tradiciones de la danza escénica y sus espacios acostumbrados para la representación. Los usos de las ECM, en diálogo con el espacio público, brindaron nuevas rutas de composición y creación coreográfica, a nivel estético y de proceso creativo. Al ser una experiencia de investigación-creación que ha sido sistematizada con la finalidad de proponer un método, podría servir como base de futuras investigaciones realizadas por coreógrafos, bailarines e investigadores del movimiento en general, y de esta manera alcanzar un mayor impacto en la comunidad artística de la danza y las artes escénicas.

**PALABRAS CLAVE:** Danza escénica, pre-expresividad, estructura coreográfica, improvisación, intervención de espacio público.

## Agradecimientos

Esta tesis está dedicada con el máximo cariño y admiración a los dos grandes maestros de mi vida que ahora descansan en otro plano. Mi padre biológico, el Dr. José Alejandro Ruiz Alfaro y mi padre teatral, el maestro Mario Alejandro Delgado Vásquez, encaminaron mi vida formándome e inspirándome en muy distintas formas para ser quien soy. Sé que han estado acompañándome en este camino de investigación y por eso mi reconocimiento.

Agradezco profundamente a mi asesora de tesis, Marissa Béjar. Su confianza, claridad, escucha y empatía fueron la roca que me sostuvo durante los más aciagos momentos de inseguridad en plena pandemia COVID-19. Así mismo, un agradecimiento muy especial a Vanessa Ortiz, mi compañera en este proceso, su talento y comprensión fue determinante para lograr una estrecha comunicación profesional y humana que hace de cualquier proceso creativo un bien intangible y valioso.

A mi querida amiga, Mariana Morán que registró las intervenciones en la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima y nos acompañó en todas las funciones. Y finalmente, agradezco a Mónica Silva como coordinadora de nuestra querida Especialidad de Danza FARES-PUCP por todo el apoyo logístico para ensayos y registro.

## Tabla de contenidos

Resumen.....	2
Agradecimientos .....	3
INTRODUCCIÓN .....	5
Capítulo 1: estado del arte y marco conceptual .....	13
1.1. Danza posmoderna: Una herencia artística que llegó al Perú .....	13
1.2. Danza, improvisación y espacio público: ¿Qué se ha reflexionado sobre esta práctica? 21	21
1.3. La Pre-expresividad: un elemento clave para la creación .....	25
1.4. La evocación de los significados que emergen: Dramaturgia en la danza a través de la improvisación .....	30
CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA .....	43
CAPÍTULO 3: LABORATORIO .....	53
3.1. LABORATORIO 1 (CONSTRUCCIÓN).....	53
3.2. LABORATORIO 2 (IMPROVISACIÓN) .....	92
3.3. LABORATORIO 3 (MONTAJE) .....	120
PLATAFORMA WEB PARA LA DIFUSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ..	141
CONCLUSIONES .....	143
BIBLIOGRAFÍA .....	148
ANEXOS .....	151

## INTRODUCCIÓN

### ESCENA 1

#### PERSONAJES:

**INVESTIGADOR:** Coreógrafo, creador, director e intérprete de la investigación-creación “ESTRUCTURAS COREOGRÁFICAS MÓVILES (ECM)” que dio como resultado la pieza coreográfica “*Eterna Levedad*” que se presentó en el 18 Festival Saliendo de la Caja el 24 y 25 de enero 2019.

**ÉL:** Intérprete que explora la energía expresada a través de la espiral y el flujo.

**ELLA:** Intérprete que explora la energía expresada a través de la línea y el equilibrio.

**(APAGÓN Y SILENCIO).** *El teatro se encuentra vacío. Un haz de luz cae sobre la silueta del cuerpo del INVESTIGADOR. Nos revela su anatomía: Dicotomía Cuerpo-Mente. ÉL y ELLA, sentados en las últimas butacas vacías del teatro, observan detenidamente el monólogo.*

**INVESTIGADOR:** *Esta investigación desde la práctica escénica, específicamente enfocada en la investigación-creación, intervino el espacio público para delinear una ruta coreográfica que culminara en un método de improvisación y un producto artístico. La necesidad de profundizar en esta exploración surge de las interrogantes que como creador e intérprete he tenido con respecto a las disciplinas artísticas que me formaron como bailarín y actor, respectivamente. Por lo tanto, me aboqué a investigar y reflexionar*

*sobre la pre-expresividad<sup>1</sup> como herramienta creativa que consideré como un punto de encuentro entre la danza y el teatro. De esta forma, me situé en un territorio limítrofe, lo cual me dio acceso a una búsqueda interdisciplinaria. Denominé LABORATORIO a la herramienta metodológica para la creación de unas estructuras coreográficas predeterminadas que servirían como vocabulario para la improvisación, pero que también serían un receptáculo de información sensible que posteriormente pudiera ser utilizada como insumo para la creación de una pieza original de danza escénica<sup>2</sup>. Las “Estructuras Coreográficas Móviles”, ECM, un método de improvisación de mi autoría, trabajado a lo largo de los años y que retomé para mi investigación de maestría con la finalidad de sistematizar la experiencia. Las ECM son partituras o cadenas organizadas de movimiento expresivo que tuvieron como disparador para su creación y ejecución cuatro principios<sup>3</sup> físicos: respiración, movilidad de la columna, peso y equilibrio.*

*La pregunta inicial del proceso de investigación-creación abarca dos dimensiones. La primera, ¿De qué forma las ECM, al ser contextualizadas en un espacio*

---

<sup>1</sup> La pre-expresividad entendida desde la tradición de la antropología teatral de Eugenio Barba tiene el objetivo de generar energía, presencia física y la organicidad en las acciones del intérprete y no la creación de significados. Se profundizará sobre este concepto y su utilización en el marco conceptual.

<sup>2</sup> La danza escénica o espectacular es una es una forma de expresión codificada cuya finalidad es ser representada. La danza escénica como arte teatral se diferencia de las manifestaciones sociales o folclóricas de la danza. Es un acontecimiento escénico con finalidades artísticas. Se distingue de otro tipo de funciones rituales, religiosas, sociales y terapéuticas que la danza como fenómeno social podría tener. (Cadús, 2017, p. 27)

<sup>3</sup> Decidí denominar principios a dichos elementos del movimiento inspirándome en “los principios que retornan” tomados de la tradición de la antropología teatral de Eugenio Barba.

*público, logran intervenirlo? Y la segunda, ¿De qué manera el espacio público modifica la ejecución técnica del intérprete y a la vez llena de significado a las ECM?*

***ÉL y ELLA inician las preguntas siguiendo el formato de una entrevista y van acercándose paulatinamente al escenario, mientras indagan en las bitácoras y apuntes de su propia creación y proceso de investigación con la finalidad de crear un registro de la experiencia artística.***

***ÉL: ¿Cuál es el rol que la pre- expresividad y la improvisación desempeñan en:***

***a) la creación de una estructura coreográfica, b) la intervención de un espacio público, c) durante la performance de dichas estructuras en un determinado contexto?***

***INVESTIGADOR: Para poder responder a esta pregunta, organicé este documento en varias secciones. En la primera sección, el lector podrá identificar la herencia artística, el estado de la cuestión y el marco conceptual en las que se encuentra circunscrita esta investigación. En una segunda sección, el lector conocerá la metodología que decidí utilizar para cada etapa de la investigación y para la creación coreográfica. Así mismo, podrá revisar los hallazgos y reflexiones de la experiencia del laboratorio que propuse para responder a todas estas interrogantes. En una tercera sección, el lector podrá acceder a la parte práctica de la investigación durante la experiencia del laboratorio.***

***Dicho laboratorio se subdividió en tres etapas. La primera, se relacionó con la construcción de las estructuras coreográficas, la segunda, comprendió la puesta a prueba de las estructuras coreográficas a través de la intervención de un espacio público, en este caso, la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima. La tercera etapa del laboratorio estuvo dedicada a la realización del montaje y puesta en escena de la pieza ETERNA LEVEDAD. Una vez finalizada la puesta en escena, me propuse realizar la creación de un formato***

*complementario para la reflexión y difusión de la investigación. Por medio del uso de una plataforma virtual abierta al público en general podría alcanzar un mayor impacto relacionado con la exposición y propagación de la metodología y los resultados de esta investigación-creación a través de la organización y participación en foros comunitarios nacionales y extranjeros.*

*Al finalizar la redacción del documento de la tesis, formulé algunas conclusiones sobre los temas que fueron el centro de la investigación: La pre- expresividad y la improvisación.*

***ELLA: ¿A qué le ha dado principal peso el coreógrafo al crear esta pieza?, ¿al tema, al ritmo o secuencia de imágenes, a que la pieza transmita una idea específica, a la armonía visual y sonora?, ¿algún aspecto de los mencionados u otros ha tenido preponderancia en la composición? y ¿por qué?***

***INVESTIGADOR: ETERNA LEVEDAD es el resultado de un proceso de investigación en el que propuse un diálogo y superposición de lenguajes para comunicarse desde la escena. Me refiero a todos los sistemas sémicos que intervienen en la producción de significados, y que pueden ser codificados desde mi labor como coreógrafo, y decodificados desde la audiencia. Tuve gran interés en trabajar a partir de la ejecución de estructuras coreográficas predeterminadas como fundamento de la investigación, que tuvo como resultante la creación de esta pieza. El diálogo entre esas estructuras y los demás sistemas sémicos fue el principal punto de partida de este proceso de investigación-creación para lograr una composición escénica. Me interesó que esas estructuras creadas sin un propósito escénico a priori pudieran hacer un recorrido o ruta de enriquecimiento y que intervengan en espacios no convencionales para nutrirse y recoger información. Es decir, consideré a***

*estas estructuras coreográficas como una variable matemática, a la cual pudiese atribuírsele el valor deseado para resolver diferentes ecuaciones. Los demás elementos llegaron a dialogar posteriormente durante la etapa del montaje.*

***ELLA: ¿Cómo ha plasmado el desarrollo de su idea? ¿Ha usado un esquema previo? ¿Se ha basado en improvisaciones? ¿Cuáles han sido sus ideas guía?***

***INVESTIGADOR:*** *La improvisación fue la herramienta principal para la creación de las estructuras predeterminadas. Se partió de principios físicos usados como disparadores que permitieron a los intérpretes crear asociaciones con respecto a dichos principios y plasmarlas en movimientos. Esos movimientos se agruparon en estructuras, que sirvieron como método para comunicarse a través de la improvisación. Intervenir el espacio público me permitió recoger mucha información sensible que modificó la ejecución de los intérpretes. Todo esto nutrió lo que luego sería la narrativa de ETERNA LEVEDAD. Tomé decisiones sólo después de haber recogido toda la información que surgió en la investigación.*

***ÉL: Además de bailarín y coreógrafo de danza, usted ha tenido toda una trayectoria como actor. ¿Cómo considera que esa experiencia teatral y actoral se expresa en su trabajo de investigación?***

***INVESTIGADOR:*** *Considero que mi experiencia desde la actuación y la teatralidad sostuvo el proceso de creación. Mi acercamiento a las artes escénicas ha sido desde la herencia artística del teatro de cuerpo y el teatro de grupo. Tuve, a corta edad, una experiencia intensa de aprendizaje a través del entrenamiento psicofísico planteado desde la línea de Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba, que era practicado por el grupo de teatro*

*Cuatrotablas<sup>4</sup>, en el cual me desarrollé cómo actor, pero también como docente del curso de entrenamiento físico para actores. Esto me permitió encontrar la base de la investigación y la creación en la pre- expresividad, <sup>5</sup>tal como la entiende Eugenio Barba, como una posibilidad y una herramienta fundamental para cualquier artista escénico. Desde mi experiencia de formación y creación artística, considero que no existe una separación entre el actor y el bailarín. Estas vivencias teatrales que experimenté también podían estar basadas en los textos teatrales, pero había un interés del director del grupo Cuatrotablas, Mario Delgado, en desplazar el foco principal de atención de sus investigaciones hacia el cuerpo del actor y todas sus posibilidades, incluidas las de la voz. Estos principios estuvieron presentes durante el periodo de mi proceso formativo y crearon en mí la necesidad de trabajar con reglas y estructuras que me permitieran navegar dentro del poco predecible territorio de las emociones. Pertenecí al grupo de teatro Cuatrotablas desde el año 1993 hasta el año 1999, la metodología aplicada al proceso creativo debía cumplir con cuatro etapas que permitieran abrir las puertas de la percepción y conciencia corporal del intérprete. Estas etapas eran: entrenamiento (training), aprendizaje, construcción e improvisación.*

***ELLA: ¿Qué elementos considera que han tenido más peso en este proceso de investigación, los teatrales o los dancísticos?***

---

<sup>4</sup> La Asociación para la Investigación Actoral (A.I.A) CUATROTABLAS, es una institución cultural dedicada a realizar y promover investigaciones en las áreas del teatro de grupo, la formación del actor y el teatro experimental. Se fundó el 16 de setiembre de 1971.

<sup>5</sup> El concepto de pre-expresividad se desarrollará la sección dedicada al marco conceptual.

**INVESTIGADOR:** *La danza fue el punto desde el cuál propuse el inicio de la investigación. Me pareció muy importante trabajar desde la pre-expresividad por la propia naturaleza de la danza y su comunicación kinestésica, que permite al observador asociarla a una multiplicidad de significados. Intuí que la danza me permitiría explorar libremente en función de la investigación por su capacidad de evocación, abstracción y de polisemia, a diferencia del teatro, generalmente asociado a la representación.*

*En el centro del escenario se encuentra el INVESTIGADOR, ÉL y ELLA han finalizado la entrevista sentados en el proscenio, la imagen se congela y lentamente vemos las siluetas diluyéndose a contraluz. (APAGÓN Y SILENCIO).*





*Figura 01: INTERVENCIÓN segundo acto-plaza San Martín del Centro Histórico de  
Lima*

## Capítulo 1: estado del arte y marco conceptual

El estado del arte para esta investigación lo he circunscrito dentro de tres áreas: danza, improvisación y espacio público. Dentro de las herramientas teóricas que utilicé como soporte y consulta menciono: la pre-expresividad, la improvisación, la performance y la dramaturgia para la danza. Es necesario aclarar a qué danza me refiero para especificar el campo de la improvisación y por lo tanto cómo se articula con la intervención del espacio público.

### 1.1. Danza posmoderna: Una herencia artística que llegó al Perú

Es importante comenzar especificando la herencia artística en la cual se inscribe esta práctica y los agentes que han sido pioneros y visionarios para su desarrollo y propagación a nivel mundial. Remontándonos a las décadas de 1950 y 1960 en los Estados Unidos podemos encontrar los llamados *happenings*, acontecimientos que toman de manera sorpresiva y provocativa el espacio público, que han estado asociados al encuentro entre artes y tienen como característica ser de naturaleza multidisciplinaria, asociados también al *pop art* y al movimiento *hippie*. (Harris, 2012)

Era natural que todo este movimiento contracultural y de reforma, tras los rezagos de la II Guerra Mundial, influyera en la danza y en sus creadores y que generara cuestionamientos. Hasta ese entonces, la danza escénica había sido dominada por el academicismo de la danza clásica que proponía unos patrones hegemónicos muy marcados sobre los cuerpos, los géneros y la relación vertical de poder. Surgen entonces pensamientos de independencia y subversión de esas reglas.

Anna Halprin, pionera y visionaria, asentada en la costa oeste de Estados Unidos, más precisamente en California, ofrece durante los veranos una exploración en un espacio de trabajo al aire libre en relación con la naturaleza. La influencia de su marido, Laurence Halprin, arquitecto y paisajista, permitió a Anna abordar la danza desde la improvisación en relación con la conciencia corporal del bailarín y la libre asociación en un espacio no convencional.

A través de estas exploraciones, Anna propone la importancia de la creatividad que reside en los procesos y no en los resultados. Esta visión y práctica de la danza inspiró a ciertos coreógrafos considerados posmodernos por el aporte y gran huella que dejaron a través de sus experiencias originales e innovadoras en los años posteriores a esta experiencia. (Brozas Polo, 2013)



*Figura 02: Espacio de experimentación al aire libre de Anna Halprin*

Lucinda Childs, Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton son algunos de los coreógrafos que cambiarían para siempre la visión de la danza a nivel estético, pero también a nivel de investigación sobre el movimiento y el abordaje desde el cual se enfrenta el bailarín a la creación. Se impone la improvisación como una herramienta clave para este gran cambio.



*Figura 03: "Calico Mingling" (1973) de Lucinda Childs.*



***Figura 04: “Roof Piece” (1971) de Trisha Brown en los techos de Manhattan***

Los colectivos artísticos que formaron durante los años sesenta y setenta fueron muy importantes, entre ellos el Judson Dance Theater y el Grand Union. Cabe destacar que, en el año 1964, Lucinda Childs presenta su coreografía “Street Dance” en las calles de Manhattan, en esta pieza los bailarines entablan un diálogo con el espacio público, la arquitectura y la audiencia. Esta pieza es considerada como la primera site-specific dance. Posteriormente las propuestas de Trisha Brown como “Roof piece” y “Accumulations” mostrarían cadenas de movimientos previamente fijados pero cuya misión era establecer una tangible relación entre el espacio público y el estado de improvisación propuesto por parte de los bailarines (Harris, 2012).



***Figura 05: “Roof Piece” de Trisha Brown en los techos de Manhattan***

En “Primeros pasos: El ballet y la danza moderna en el Perú” (1996) Lichi Garland manifiesta que contrariamente a una evolución desde la danza clásica hacia la moderna, ésta última propuso una nueva visión desde la inspiración de Isadora Duncan, liberó los pies y el torso que durante siglos habían estado aprisionados bajo los estrictos cánones de la danza clásica.

En Perú, la gran influencia fue de la maestra francesa Trudy Kressel, que, a partir de finales de la década de 1950, comenzó a realizar presentaciones individuales en las que primaba durante su ejecución, la expresividad corporal. En la década de 1960, época de la liberación sexual y el rock and roll, la expresión corporal y la danza moderna resultan atractivas para la juventud limeña de ese entonces.

Kressel funda un estudio en el distrito de Lince y congrega un grupo de jóvenes adeptos que no solamente estaban interesados en la técnica de danza que los lleve al escenario, sino en entender la danza moderna como un estilo y forma de vida. Hubo un interés por la multidisciplinariedad, relacionando la danza con las artes plásticas y la poesía. (p. 119-122)

Según Parra (2009), el desarrollo de la danza moderna en el Perú se produce también por la presencia de figuras como Vera Stastny, que en el año 1973 asume la dirección del Ballet de San Marcos, y el gran aporte de la bailarina y maestra chilena Hilda Riveros, que en el año 1984 es contratada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú para organizar dirigir el *ballet* de Cámara hasta el año 1979. (p. 76)

La danza como manifestación social y colectiva es parte de nuestra identidad cultural. Así lo podemos apreciar en el caso de nuestras danzas folklóricas y sus pasacalles que se encuentran en relación con el espacio público. Sin embargo, la influencia de la danza posmoderna tardó en asentarse como una propuesta escénica para la intervención de dichos espacios. Alrededor de los años ochenta, la danza y sus influencias contemporáneas logran un apogeo en la escena local.



***Figura 06: Pasacalle de Danzas Peruanas***

Como coreógrafo activo en la escena de la danza local sé que, en el año 1988, se funda el Consejo Nacional de Danza Perú (CNDP), organismo que hasta la fecha se encarga de la difusión descentralizada de la danza, a través de la exhibición de piezas y talleres pedagógicos en diversos lugares de Lima priorizando las zonas menos céntricas. El CNDP organiza y promueve funciones en plazas públicas, parques zonales y canchas deportivas de los barrios populares.

Existe en esta propuesta un diálogo con el espacio público y acercamiento a la comunidad desde la danza, pero lo hace desde la convención que la teatralidad requiere para delimitar un espacio apropiado para la representación. Estas presentaciones descentralizadas disponen de tabladillos a manera de escenario que separan claramente a los bailarines de la audiencia. El CNDP ofrece una serie de propuestas coreográficas de diferentes estilos en

estas presentaciones. Piezas de *ballet* clásico, danza contemporánea, danza urbana, danzas peruanas y españolas son parte del programa.

Generalmente, se programan fechas específicas del año como en el día internacional de la danza, que se celebra en abril. Las comunidades de varios distritos de Lima, tanto los situados en Lima Norte como en Lima Sur, son el público objetivo de estas presentaciones al aire libre en espacios públicos.

Compartiendo el mismo contexto, el grupo de arte “Integro” hace más de quince años propone exploraciones y producciones artísticas que parten desde el cuerpo y la danza, el teatro de imágenes y las artes plásticas. Han realizado producciones artísticas e instalaciones para espacios no convencionales y espacios específicos como huacas, plazas públicas y museos, tal como lo podemos apreciar en la cronología de su producción artística. Ayar (2002), Ptyx (2004), Taki Onkoy (2006), Huaca (2007), Tawa (2008), y Paqarina (2009).



***Figura 07: Ptyx (2004) Grupo Integro en el Museo Pedro de Osma en Lima***

Sin embargo, lograr hacer transparente y sistematizar el proceso de la puesta en práctica de investigaciones y creaciones coreográficas como las que exploré a través de las ECM no ha sido el enfoque de las propuestas en nuestro contexto local y nacional. Toda esta situación existente también develó una falta de publicaciones académicas, así como de registros.

## **1.2. Danza, improvisación y espacio público: ¿Qué se ha reflexionado sobre esta práctica?**

Para poder determinar el estado de la cuestión recurrí a la información ofrecida en publicaciones académicas y libros. Las fuentes que presento a continuación provienen de autores estadounidenses. También expondré un par de ejemplos de experiencias coreográficas sobre danza, improvisación y espacio público en España y Argentina.

En la primera área que propuse sobre danza-improvisación y espacio público, tres autores, J. Harris (2012), J. Lavrinec (2011) y P. Merriman (2010), concuerdan con respecto a la importancia de la intervención del espacio público y la danza en relación con el impacto que tiene con respecto a la audiencia. Prestan especial atención a la implicancia que el espacio público propone a los coreógrafos y los bailarines para crear nuevas relaciones y conexiones que puedan ser palpables en la comunidad.

El aporte de Lavrinec se observa en la reflexión que hace sobre los elementos para la intervención del espacio público a través de tácticas creativas. Recalca que estas tácticas pueden revitalizar el espacio público. Además, propone una distinción entre lo que denomina los “espacios públicos” como lo son las plazas públicas o lugares de reunión reconocidos por la comunidad y los espacios *non places* escenarios de tránsito que existen en la ciudad. La

plaza San Martín reflejó claramente estas dos categorías de espacio público a los que hace referencia la autora.

En el caso de Merriman, el autor hace referencia a los trabajos de investigación de la pionera Anna Halprin y la influencia que su esposo, el arquitecto Lawrence Halprin, tuvo en su creación coreográfica a través de la improvisación en espacios no convencionales. Los espacios de trabajo y experimentación que ofrecían los Halprin estaban en relación con el paisaje y la naturaleza. Merriman sostiene que los grupos humanos logran a través de la danza, y de relaciones coreográficas, un entendimiento que podría hacer repensar la política y la arquitectura paisajista. Harris resalta la importancia de los espacios no convencionales de representación para crear conexiones viscerales y tangibles con la comunidad en búsqueda de desafíos para las nuevas posibilidades de presentar el trabajo coreográfico.

En la siguiente área sobre danza e improvisación Kloppenberg (2010), y Vail (2011), proponen un diálogo elástico y dúctil entre el control del material coreográfico para la improvisación y la improvisación vista como una composición que ocurre de manera instantánea. Considero que esta información y reflexiones son complementarias y nutren el proceso de la improvisación visto como un producto en sí mismo.

Estas experiencias descritas por los autores se lograron realizar a través de dos caminos. De estructuras concretas previamente organizadas y memorizadas para utilizarlas posteriormente de manera indeterminada o buscando la inspiración de manera instantánea y en búsqueda de nuevas formas que ocurran de manera original en la interrelación del bailarín con el espacio público. Kloppenberg además sostiene que el proceso de ensayo desde la improvisación modificará las elecciones coreográficas, la calidad de la performance y el entendimiento por parte de la audiencia.

Los autores A. Hawkins (1991) y de L. Blom y T. Chaplin (1988), clarifican un camino que tiene varias décadas de investigaciones y legados metodológicos. Estos autores presentan guías para abordar la improvisación en la danza escénica desde la búsqueda de ciertos principios compositivos con respecto a espacio, tiempo y cualidades de movimiento. A través de diversas dinámicas prácticas, proponen métodos vigentes para poder abordar el movimiento creativo y la coreografía desde la improvisación para la transformación de las experiencias del movimiento a través de la libre asociación.

En esta misma área puedo mencionar el caso de las reflexiones finales del I Congreso Internacional de las Artes que se realizó en Buenos Aires, Argentina. En dicho congreso un grupo de coreógrafos, bailarines e investigadores provenientes de las ciencias sociales, la filosofía y el teatro hicieron una reflexión sobre el quehacer de doce coreógrafos porteños en cuya práctica se materializó el proceso de improvisación escénica en sus producciones artísticas. En algunos casos en relación con diversos espacios públicos, específicos y no convencionales.

El grupo de investigación que publicó el documento está conformado por Tampini, Rillo, Bardet, D'hers, Karasik y Malenchini (2011). Ellos concluyen reflexionando en torno los “grados de indeterminación” que existen en el proceso de improvisación. Estos coreógrafos debaten sobre la improvisación entendida como respuesta al azar y a lo desconocido. En contraposición, otros coreógrafos proponen la libertad de la improvisación entendida desde estructuras.

La tercera área estuvo focalizada en coreografía para espacios públicos. Para ello recurrí a la información brindada por Kloetzel y Pavlik (2009), autores norteamericanos que hacen una revisión sobre el trabajo coreográfico de diversos artistas con experiencia en ese

campo. Lo que me pareció más resaltante es la distinción de términos para definir estas experiencias de lenguaje coreográfico y espacio público. Proponen dos términos intercambiables: site dance y site specific dance, terminología que puede favorecer estudios coreográficos que se basan en la intervención o utilización de espacios públicos y también espacios no convencionales.

Sostienen que la especificidad del site work implica una “intervención cívica” que busca la interacción con la audiencia para afectar a la comunidad y su calidad de vida. Otro caso interesante por su vigencia fue el análisis que realiza Graham, A.J. (2013), sobre la icónica pieza de la coreógrafa posmoderna Trisha Brown “Roof Piece”. Esta coreógrafa propuso intervenir los techos del vecindario Soho en Manhattan.

Gracias a esta reflexión y análisis del autor, pude entender el potencial político que la danza emana a través de la intervención de espacios públicos. Graham comenta que al trasladar la danza “Roof Piece” de un vecindario a otro, la especificidad de su naturaleza era también abandonada y trasladada a la otra locación, así como sus implicancias y asociaciones sociales y políticas con la comunidad y la audiencia. (p. 66)

Pérez Royo (2008) me ofreció una visión de lo que es la danza extra escénica y la danza en contexto. A la última se le pueden asociar prácticas como la site-specific dance, las danzas participativas, danzas comunitarias, las micro intervenciones, o las coreo cartografías, entre otros. (p. 15). Pérez Royo indaga sobre las premisas estéticas y puntos de partida de estas propuestas coreográficas. Resalta también la importancia de la práctica de diversos métodos de improvisación que puedan facilitar al bailarín herramientas valiosas para lidiar con las condiciones de imprevisibilidad que tiene la calle.

De esta manera, el intérprete entra en un constante diálogo con el espacio público, el cual se mantiene en permanente cambio (p. 17). Estos cuatro autores centran su atención en la implicancia con respecto al impacto social que propuestas de intervención de espacio público y danza pueden alcanzar con un determinado lenguaje coreográfico. Esta condición permite la capacidad de una nueva lectura de los propios espacios, que integra y articula la trascendencia narrativa, dramática y poética que dichos espacios urbanos pueden revelar al ser intervenidos.

### **1.3. La Pre-expresividad: un elemento clave para la creación**

Eugenio Barba (1992) describe el proceso creativo que experimenta el actor-bailarín como un estado en el que conviven de manera fluida la autonomía de la intuición del intérprete y una serie de principios que se encuentran inmersos e inherentes a las prácticas escénicas. Las danzas orientales tradicionales y algunas prácticas occidentales como el mimo o la danza clásica son un ejemplo. Dicho diálogo entre la autonomía y los principios lleva al intérprete al descubrimiento de significados no evidentes o predeterminados que conducen ese proceso de creación a una dialéctica entre lo organizado y lo casual. (p. 186)



*Figura 08: Eugenio Barba en una sesión del ISTA (International School of Theatre Anthropology)*

Mi formación como actor fue completamente enfocada en la tradición artística de la antropología teatral que se basa en el estudio de lo que Barba denomina los “principios que retornan” y en las diversas posibilidades de uso que los mismos le permiten al actor-bailarín. “Naturalmente el actor que se mueve en el interior de una red de reglas codificadas tiene una mayor libertad que alguien -como el actor occidental- que está prisionero al arbitrio de la falta de reglas.” (Barba, 1992, p. 14)



*Figura 09: “Encuentro” (1977) Grupo de teatro Cuatrotablas*



*Figura 10: Grupo de teatro Cuatrotablas: pasacalle en el Centro Histórico de Lima.*

Mi formación en la danza contemporánea se dio de manera paralela brindándome una técnica de entrenamiento más específica y segmentada para lograr la máxima expresividad de cada parte del cuerpo. En la danza encontré un espacio permeable en el cuál podía volcar la experiencia acumulada desde mi práctica de entrenamiento actoral, en tal sentido encontré mucha similitud en el uso de reglas y principios que impulsaban al intérprete a la creación, repetición y desarrollo de estructuras, secuencias o frase coreográficas.

Para desarrollar mi ruta coreográfica tuve en cuenta el uso de la pre-expresividad y de cómo influye, conecta y soporta la práctica del intérprete. Barba refiere que, históricamente la pre-expresividad prepara al actor-bailarín para el proceso creativo del espectáculo ya que le permite incorporar reglas específicas de la disciplina artística (danza o teatro) que esté utilizando para la representación. Sostiene también que la pre-expresividad en el actor-bailarín es una finalidad y no un medio, dándole así un valor en sí mismo y que a través de la práctica de esta se podrían encontrar posibles justificaciones sociales. (p. 165)

Tomemos ahora el punto de vista complementario al del resultado, es decir el punto de vista del proceso creativo del actor. Es evidente que el actor puede trabajar sus acciones sin pensar en lo que quiere transmitir al espectador una vez terminado el proceso. Entonces diremos que se trabaja a nivel pre-expresivo. Basta pensar en situaciones teatrales basadas en un acuerdo tácito entre actor y espectador en las cuales se acepta una ausencia de consenso en los significados que se deben atribuir a la acción. (Barba, 1992, p. 164)

La pre-expresividad estuvo relacionada directamente con la propuesta de intervención del espacio público a través de las ECM. Consideré, al igual que Barba, que la producción del significado de una acción es fruto de una relación y de una convención que existe entre el

intérprete, el espectador y el espacio específico que en este caso fue la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima.

Otro disparador que nutrió mi ruta coreográfica estuvo relacionado con la dramaturgia y las acciones, entendidas desde la tradición de la antropología teatral. Según Barba (1992), la dramaturgia es la manera en la que se entretajan las acciones y que las acciones son todas las relaciones, interacciones, entre los intérpretes, el espacio sonoro, la iluminación, el espacio físico y también las que operan sobre la atención del espectador en la comprensión, emotividad y sinestesia. (p. 51)

Muchas veces se ha equiparado el término improvisación para denotar una carencia o falta de precisión, sin embargo, es una cualidad muy preciada del intérprete en la cual evidencia un hilado fino y superposición de capas perceptibles e imperceptibles dentro del trabajo de la pre-expresividad.

Es pensamiento en acción en el cauce de una partitura física. No importa si esta partitura está construida por el actor en un largo trabajo de ensayos y paciencia o si fue fijada por la tradición, o si en cambio el actor, llevado por la segunda naturaleza de su cuerpo extra-cotidiano, la compone en el momento mismo de ejecutarla. (Barba, 1992, p. 114)

Otro principio al que se refiere Barba es el “momento justo” que está presente en el estado de improvisación del actor-bailarín, el cual podría también describir como un “caos organizado”, para permitir el espacio a la indeterminación, al azar, a la sorpresa. Todo esto para evitar la mecanización y control absoluto de la partitura que podría ejercer el intérprete, lo cual reduciría la riqueza de la improvisación evitando la posibilidad de encontrar o evidenciar significados ocultos o no tan evidentes que podrían emanar de la relación entre el

actor-bailarín que ejecuta e investiga sobre las posibilidades que le ofrecen las múltiples partituras, el espacio público y la audiencia. (p. 182). En tal sentido Barba cita a Louis Jouvet:

La fase que él llama de “dissociation” consiste en la caída consciente en el desorden, en el fraccionamiento de los materiales, en el abandono de los planos de interpretación, en el rechazo de los principios técnicos y estilísticos ya experimentados hasta llegar a una “indeterminación móvil”, a una incerteza que él define como “necesaria para liberar la inteligencia”. Es un estado de voluntaria confusión lo que permite el “multiplicarse de las ideas, de las tentativas, de los puntos de vista, hasta la paradoja.” Es el momento de guerrear con todo lo que se sabe, no por el simple gusto de lo diferente, sino “para crearse la duda, suscitar el misterio”. Es una ruina voluntaria, es una deteriorización y destrucción sistemática que recuerdan el modo de pensar de los alquimistas, pero que en Jouvet es una indicación precisa de trabajo. (p. 183)

En la tradición de la antropología teatral existe un nivel de organización que es común a todos los intérpretes y que va más allá de la identificación, intenciones o sentimientos que estos pudiesen tener con respecto a una idea o propuesta a explorar. Este nivel se caracteriza por poner atención en los principios que generan la energía, la presencia extra cotidiana y la organicidad de las acciones dejando de lado el significado.

#### **1.4. La evocación de los significados que emergen: Dramaturgia en la danza a través de la improvisación**

Una parte de la tradición europea entiende la dramaturgia como una composición literaria con diversos componentes: tema, desarrollo, peripecia y conclusión. El enfoque que tuvo Barba de la dramaturgia en un primer momento estuvo basado en la etimología de la

palabra drama-ergon, que significa el trabajo de las acciones, por lo tanto, Barba se refiere a la manera en cómo las acciones de los intérpretes trabajan.

Pero Barba (2010), en lugar de focalizar su trabajo para obtener una composición narrativa horizontal que presenta varias fases en la evolución de un tema, se centró en las diferentes capas o veladuras de la performance y sus relaciones entre sí. (p. 8-9). Propuso imaginar dichas relaciones en un eje vertical, como si no estuvieran relacionadas entre sí, de esta manera podría observar los diferentes niveles de trabajo, más allá de los significados que emergen en la performance. Dicho autor sostiene que en la performance existen tres niveles de organización:

- a) Nivel orgánico o dramaturgia dinámica: nivel elemental referido a la forma de composición y la organización de las dinámicas y ritmos de las acciones físicas de los intérpretes con la finalidad de sensibilizar y estimular a los espectadores.
- b) Nivel de dramaturgia narrativa: nivel en el que se entrelazan los eventos en función de orientar a los espectadores sobre los significados que emergen de la performance.
- c) Nivel de dramaturgia evocativa: capacidad de la performance de resonar íntimamente en el espectador. (p.10)

Los referentes dramáticos más antiguos en la danza escénica podrían ser los provenientes de la teatralidad empleada en el *ballet* clásico, ya que se representan historias y personajes. Sin embargo, otras corrientes de la danza contemporánea, a partir de las experimentaciones de los pioneros de la danza moderna como Martha Graham y Merce Cunningham, y luego del aporte de los posmodernos como Trisha Brown y Simone Forti, forjaron el camino para plantear un nuevo concepto de dramaturgia en la danza.

Katherine Profeta (2015) menciona que el lenguaje es un elemento primordial para el trabajo del bailarín ya que la danza utiliza una serie de metáforas para poder lograr la creación o producción de movimiento. Existe una relación intrínseca entre la creación en danza y el lenguaje, con la palabra y su significado, ya que, a través de metáforas, el cuerpo acciona y crea un nuevo lenguaje que no es equivalente al lenguaje verbal. Al mencionar este tema, indefectiblemente sale a relucir otro concepto muy importante que tiene que ver con la evocación. Por ejemplo, mover la columna como si fuera una serpiente o imaginar una serpiente que se mueve dentro de la columna sería una metáfora utilizada como disparador para que el bailarín comience un proceso de exploración sobre esa idea-concepto. Sería imposible que una serpiente esté dentro de la columna de un ser humano, sin embargo, la posibilidad del bailarín para entender ese signo lingüístico y trasladarlo a una metáfora corporal es posible gracias a ese proceso mental propio de la creación e investigación en danza. (p. 25)

La utilización del término dramaturgia en el campo de la danza aparece por primera vez en el año 1979, resultado de las colaboraciones entre el periodista Raimund Hoghe y Pina Bausch para la articulación de su propuesta original. Según Katherine Profeta, también podrían destacarse algunas colaboraciones artísticas anteriores, como el caso del músico John Cage con el coreógrafo Merce Cunningham y Sergei Diaghilev para el desarrollo de los *ballets* rusos. En el caso de Hoghe, el concepto de dramaturgia estuvo relacionado con la construcción de un “esqueleto” en el cual se pueden organizar todos los materiales que resultan de las exploraciones y propuestas que Bausch hacía a sus intérpretes. (p. 7-8)

Profeta (2015) hace una interesante mención a la narrativa en la danza, ya que, cuando pensamos en una historia contada a través del lenguaje, la asociamos con lo narrativo. Sin

embargo, en el caso de la danza, la narrativa puede construirse sin palabras, e inclusive compone un lenguaje. En el caso de esta narrativa sin palabras, existe un proceso por el cual, de una u otra forma, el observador hará una traducción a palabras, sea que, el acontecimiento ya haya ocurrido (el acto en silencio de una narrativa aprendida anteriormente en palabras. Ej.: caminar) o esté por ocurrir (una vez que asignamos palabras a lo que estamos viendo, hacemos uso de una percepción narrativa de dicho acontecimiento). (p. 52)

Para Profeta, el proceso de hacer danza en el sentido coreográfico tiene que ver con el hecho de encuadrar movimientos para ser percibidos en secuencia o progresión en relación con el elemento composicional de tiempo. En ese momento, pareciera emerger una narrativa producto de esta fórmula. Ella concuerda con el coreógrafo William Forsythe, quien sostiene que, incluso en la observación de una performance, que convencionalmente es conocida como no narrativa, posee cualidades narrativas que provienen de los lineamientos de espacio y tiempo. Esto permite observar cómo emergen patrones de movimiento y relaciones. (p. 52)

Erika Fischer-Lichte con su “Estética de lo performativo” (2004) en donde rastrea y analiza datos sobre el origen de la performance como forma artística y la sitúa en la década de 1960, abordada por artistas plásticos y visuales tales como el grupo fluxus o el accionismo vienés. Lo que resulta de toda esta ebullición en ese contexto fue una ruptura de fronteras entre las diversas expresiones artísticas.

Uno de los conceptos que menciona Fischer-Lichte es el de la “presencia”. Esta autora sostiene que desde la década de 1960 hubo un cambio de percepción por parte de los creadores con respecto a la presencia, ya que optaron por negar la dicotomía cuerpo-mente para inspirarse en la teoría del “*embodied mind*”, qué quiere decir que, ante la presencia del

actor, el espectador siente al actor y a sí mismo como mentes corporizadas, y experimenta lo ordinario como extraordinario o a lo que ella llama, el concepto radical de presencia.

Considero que el tema de la presencia tiende un puente con la investigación de Eugenio Barba y la pre-expresividad, ya que Fischer Lichte sostiene que, en este tipo de investigaciones, como la del Odin Teatret, existía una posición radical entre la presencia y la representación al separar la unión entre el actor y el personaje. Dicha situación lograba hacer más fuerte la presencia, que se manifestaba ante el espectador a través del cuerpo del actor en forma de una tensión y fuerza energética.

Fischer-Lichte (2004) analiza también el tema de la espacialidad y sobre ello habla de la co-presencia física entre actores y espectadores. En la gran mayoría de las propuestas performativas se daba un cambio en la relación entre el espectador y el intérprete, por eso sostiene que la co-presencia física entre los actores y espectadores es indispensable para cualquier relación escénica. La sensibilidad que se transmite entre ellos, actores y público, produce lo que ella llama “bucle de retroalimentación autopoietico autorreferencial e impredecible”.<sup>6</sup> (la traducción es propia).

Fischer-Lichte define al espacio performativo como un espacio atmosférico que tiene diversas características, entre las cual están el hecho de que la espacialidad no tiene el carácter ni la forma de una obra, sino de un acontecimiento. Otro es que la audiencia siente

---

<sup>6</sup> “[...] performances are determined by a self-referential and ever-changing feedback loop.” (Fischer-Lichte, 2004, p. 38)

“The feedback loop as self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. “(Fischer-Lichte, 2004, p. 39)

de una manera diferente su corporalidad en relación con el acontecimiento; al no estar en un espacio convencional, su cuerpo también está en otra forma de diálogo con lo que está ocurriendo y con lo que este está observando. Y la tercera tiene que ver con que ese espacio performativo es susceptible a diferentes transformaciones y estímulos, lo cual lo convierte en un espacio liminal.

Fischer-Lichte describe que, a comienzos del siglo XX, Max Hermman no le dio importancia a la idea de lo semiótico porque todos los significados partían de un texto dramático. Posteriormente, con otros movimientos importantes como el de los futuristas italianos o la Bio mecánica de Meyerhold hubo un acercamiento de la teatralidad a la búsqueda de reacciones más vitales e inmediatas a través de los diversos canales sensoriales. Las realizaciones escénicas, en la década de 1960, partían de la premisa de no transmitir un significado preexistente, sino que estaban más bien sostenidas sobre preguntas que tenían que ver con los temas del significado, el efecto y la materialidad. (p.138-139).

Fischer-Lichte señala que cuando las acciones en un acontecimiento son impredecibles y no hay una lógica en la acción ocurren una serie de procesos diferentes a cuando existe una lógica en la acción. Cuando existe una lógica en la acción, el que observa utiliza una serie de criterios para seleccionar eventos y algunos son más importantes que otros. Cuando esta lógica no existe, la forma en la que se organizan estos criterios responde al grado de la intensidad con la que la situación aparece y se relaciona con la presencia del intérprete y la atmósfera que se genera. Otro criterio de selección es la sorpresa de cómo aparece en conexión con la temporalidad, el ritmo y la repetición. Y el tercer criterio se encuentra relacionado con lo vistoso. Todos estos elementos generan un exceso de atención en el espectador que le permite sentirse como una mente corporeizada.

Laurence Louppe en su “Poética de la Danza Contemporánea” (2011) presenta una serie de apoyos teóricos con respecto a las diversas herramientas que son utilizadas en la composición y la creación en la danza contemporánea. Esta autora habla del nacimiento de un nuevo proyecto denominado danza contemporánea y en la que existe un gran aporte hecho por los coreógrafos posmodernos. En este sentido, reflexiona sobre las ideas de Michel de Certeau sobre “el no lugar” en oposición al antropólogo Marc Augé, sin embargo, ella sostiene que el espacio para Foucault es una preocupación general y por lo tanto una preocupación en la danza. Sostiene que las heterotopías difieren de las utopías porque carecen de existencia propia. “Las utopías son emplazamientos sin lugares reales”, un ejemplo de heterotopía: los jardines.

Por lo tanto, es importante compartir la manera en la que creamos desde la filosofía de la danza contemporánea, sobre este tema, Louppe (2011) reflexiona sobre el conocimiento de la composición al que denomina “el laboratorio de la escritura” y que puede dar elementos de lectura sobre el propósito y la construcción de la obra.

También resalta que la matriz de la invención y organización de la obra partirá del movimiento y esto es una característica fundamental de la creación en danza contemporánea e inherente a su propia filosofía. Definitivamente esta situación ligada a la historia del propio proyecto de la danza contemporánea.

La danza contemporánea, según Louppe (2011) es un ejercicio que parte de la invención personal, de una especie de exploración propia con respecto a un gesto, a un movimiento y que esa pequeña unidad será el motor para poder generar toda una construcción coreográfica completa. Es muy importante también resaltar que no se trata de repetir movimientos que ya estén codificados, no se trata de buscar un vocabulario ya fijado, sino

que la exploración para la creación en danza contemporánea busca encontrar movimientos originales suscitados por una inspiración individual.

Cathy Turner y Sinne K. Behrndt en su libro “Dramaturgy and Performance” (2008) mencionan que, en las performances no verbales o con un contenido no verbal, la dramaturgia concierne a la forma en la que cada detalle se relaciona con el todo. Consideran de vital importancia el marco conceptual y el proceso del material a través de diferentes perspectivas y ángulos, también señalan que se debe concebir el trabajo desde la perspectiva de la audiencia y del contexto en la que la performance se presentará. La dramaturgia, generalmente está asociada a la investigación del lugar donde será situada y el contexto en el que se presentará la performance. Este análisis puede proveer nuevas maneras o conceptos dentro de la propuesta, para poder ayudar al director o al coreógrafo a poder llegar a tener reflexiones y cuestionamientos profundos alrededor del material coreográfico.

Cathy Turner y Sinne K. Behrndt, al referirse al término dramaturgia dentro del campo de las artes escénicas, hacen alusión a la descripción de la composición de un trabajo o pieza, ya sea, para ser leída como un *script* o a manera de performance. La concepción de dramaturgia implica la observación de la obra en su producción, el contexto en el que se realiza la performance y la estructuración de todos los elementos escénicos (palabras, sonidos, imágenes, etc.).

Las mismas autoras sostienen que la dramaturgia se puede considerar como un sistema complejo de significantes. En el caso de artistas y teóricos contemporáneos, el término dramaturgia está asociado a “ensamblaje”, como un proceso enfocado en ordenar patrones y diversos elementos en la estructura de una performance. La metáfora de “tejido” que usa Barba para referirse a la dramaturgia permite identificar los hilos narrativos, de

manera que se puede trazar una trayectoria lineal para una historia con diversos puntos temáticos hasta llegar a la resolución. Sin embargo, tenemos la potestad de identificar dichos hilos narrativos y combinarlos para crear una estructura más compleja, teniendo una diferente lógica composicional como en el caso de Pina Bausch o Alain Platel. (p. 31-32)

Por otro lado, en el libro “New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice” editado por las autoras Katalin Trencsényi y Bernadette Cochrane (2014), llamó mi atención la propuesta de Cathy Turner: “Porous Dramaturgy and the Pedestrian”. Esta autora, como especialista en el trabajo del *site-specific* performance, narra cómo es el medio y la situación en la que se encuentran los performers. A pesar de ser una situación cotidiana, la audiencia o los peatones podrán encontrar de manera indistinta y anticipada diferentes situaciones, eventos u objetos.

Turner (2014) cita a la autora Heidi Taylor, quien trazó los principios para una dramaturgia más profunda en las *site-specific* performances. Ella considera vital asumir los accidentes, las contradicciones y los signos que el espacio ofrece de manera independiente. Todo esto contribuye a complejizar el trabajo, desde asumir todos estos accidentes, coincidencias tangenciales, los significados y mantener una especial atención a la relación entre lo externo e interno que revela una especie de movimiento o resistencia. Turner acuña el término de “poroso” y la cualidad de la porosidad para describir a estas estructuras que componen la performance como una metáfora para explicar y reflexionar sobre los fenómenos a los que refiere Taylor.

Taylor enumera cinco puntos que se deben tener en cuenta para una dramaturgia en un espacio específico:

Todos los elementos que se encuentran en el espacio de la performance tienen un significado, ya sea que se vayan o usar o no en el proyecto.

- 1- Los accidentes y contradicciones contribuyen a la complejidad de la performance, si son ignorados o utilizados deben ser a favor del objetivo del proyecto.
- 2- La elección activa de cada elemento de la producción, desde el primer contacto con los espectadores hasta el final, tiene el potencial de incrementar la habilidad de percepción de la audiencia hacia los puntos que consideramos relevantes.
- 3- La diversidad del teatro florece con el incremento de la forma del contacto con la audiencia en lugar de la cantidad de ésta.
- 4- Las estructuras ideológicas, políticas, económicas y tecnológicas deben cambiar. (p. 19)

Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin en “The Moment of Movement. Dance Improvisation” (1988), fundamentan que el movimiento es la base para la improvisación en la danza contemporánea y hacen una revisión histórica a partir de la herencia de los posmodernos, como los casos de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton y Anna Halprin. Consideré muy importante entender que, en la improvisación en danza, los bailarines buscan superar sus límites físicos e ir más allá de ellos, con la gratificación de la espontaneidad de crear una forma y movimiento únicos.

Estos autores sostienen que existen tres factores inherentes a la improvisación. El primero, la kinestesia del evento. El segundo, el instrumento, es decir la particular forma del cuerpo del bailarín. Y el tercero, la forma del movimiento que tiene ritmo y articulación como un resultado de la gravedad, el momentum, la velocidad y el fraseo.

El primer punto se refiere a que, en un evento kinestésico, el movimiento es percibido y experimentado de manera física. El segundo punto señala que un movimiento en una improvisación se encuentra intrínsecamente ligado al instrumento que lo produce: El cuerpo del bailarín y su imagen personal, el estilo de movimiento y sus asociaciones estéticas. La persona en su totalidad define al instrumento a través de sus experiencias acumuladas, valores, deseos y la técnica desde la que improvise también juega un rol importante. Y el tercer aspecto está relacionado con la forma que emerge de lo que se desarrolla a través de una estructura, ya que el bailarín debe decidir entre opciones mentales y físicas para realizar y generar una forma en la que puede ser el disparador de la comunicación una emoción, una idea dramática o una simple expresión corporal.

Con respecto a la relación de los usuarios con la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima, recurrí a la lectura: “La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares” de Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrútia (2005).

Valera (1993, 1996) menciona dos vías principales para la aproximación a este simbolismo: En la primera, el simbolismo se manifiesta como una prioridad inherente a la percepción de los espacios, en la segunda, el proceso de apropiación se hace posible a través de la comprensión de cómo se carga de significado un espacio determinado. Valera define al espacio público como elemento de una determinada estructura urbana entendida como una categoría social que identifica un grupo asociado a este entorno.

Además, para que este espacio simbólico sea considerado como tal, debe ser percibido por los individuos del grupo como prototípico en su aproximación a los procesos de identidad. Los procesos de apropiación del espacio y de apego a un lugar definido son

procesos dinámicos y de interacción conductual y simbólica de las personas con un medio físico por los que un espacio deviene en lugar y se carga de un significado. De esta forma, se integra como un elemento representativo de identidad.

Raúl Silva (2008) hace una recapitulación de diversas fuentes periodísticas y reportajes hechos sobre la fundación de la emblemática plaza San Martín del Centro Histórico de Lima, atribuida a las celebraciones del centenario de la independencia del Perú en el año 1921. Fue uno de los primeros espacios públicos en Lima, por lo tanto, es desde aquella época que se vuelve un espacio tan significativo, rodeado de edificios como el Gran Hotel Bolívar, bares y clubes nocturnos que hicieron de la Lima de esa época un lugar bohemio y cosmopolita.

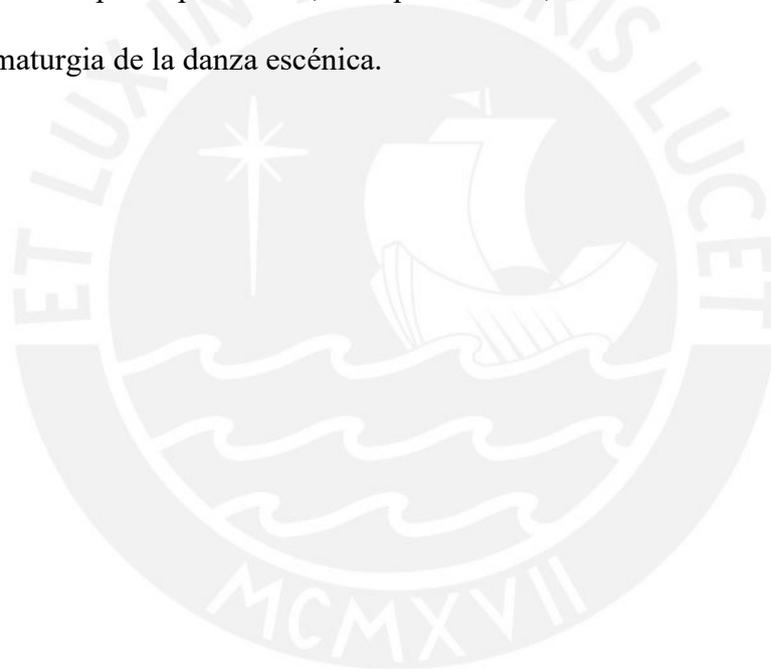
Posteriormente, en las décadas de 1940 y 1950, la plaza San Martín fue también el símbolo de la modernidad arquitectónica de Lima para entrar, posteriormente, un proceso de pauperización. Según Silva, la falta de control y cuidado de esta plaza alcanza su punto más crítico en la década de 1980, en la que narra cómo la plaza se convirtió en un sitio de concentración para cómicos, lustrabotas, canillitas, vagos, mendigos, basura y delincuencia.

Tener esta perspectiva a través de la crónica y los reportes periodísticos me permitió entender de dónde proviene idea de símbolo de identidad que emana esta plaza y clarificó el territorio que sería intervenido por las ECM. (p. 1-2)

Víctor Vich (2010) hace un análisis y reflexión sobre la oralidad callejera y la cultura popular urbana desde la etnografía. Al mencionar las performances callejeras y las voces de los cómicos ambulantes, Vich sostiene que dichas performances articulan formas de subjetividad a través de la crítica a las ideologías hegemónicas con la finalidad de abrir canales de circulación de imaginarios populares. (p. 13)

Vich sostiene que el sujeto popular es un activo receptor de diversas tradiciones, pero también lo considera como un agente creador de cultura que articula las formas simbólicas por las cuales construye la vida social. Señala que muchos peruanos parecieran distanciarse de la antropología de la pobreza y más bien toman las riendas para crear estrategias que le permitan la conquista de un mundo diferente. (p. 65)

Este conjunto de autores acompañó y organizó el análisis y desarrollo de la investigación-creación en mi triple rol de investigador, creador e intérprete. De esta manera pude indagar y encontrar hallazgos sobre los grandes temas de interés que confluyen en el presente documento: la pre-expresividad, la improvisación, la intervención del espacio público y la dramaturgia de la danza escénica.



## CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA

### ESCENA 2



*Figura 11: Ensayo durante la etapa de LABORATORIO 1*

*(APAGÓN Y SILENCIO). Un haz de luz en el centro del escenario ilumina la silueta del INVESTIGADOR. ÉL y ELLA sobre el escenario prosiguen con la entrevista para dar a conocer la información con respecto a la metodología utilizada en la investigación-creación.*

*ÉL: ¿Qué es lo que te motivó a proponer una experiencia de laboratorio para poder llevar a cabo este proyecto de investigación?*

**INVESTIGADOR:** *La motivación más importante para realizar el laboratorio para la creación de las estructuras coreográficas móviles (ECM) cuya finalidad es la improvisación, fue la de poder develar el proceso mediante el cual el intérprete logra integrar sus experiencias personales, sensaciones, percepciones, imaginación, emociones y conceptos a través de la pre-expresividad en función de nutrir una propuesta coreográfica.*

*Cuando propuse este laboratorio de creación en danza, me refería precisamente a un proceso de exploración-investigación que implicase la disponibilidad física y mental de los intérpretes para vivir el momento presente en la creación: “estar aquí-ahora”. Sería entonces crucial la búsqueda de un “estado de alerta” en los intérpretes que permitiría una apertura de todos los sentidos para dialogar con el otro y con el espacio. Dicho diálogo sólo debía ser a través de estructuras predeterminadas que pudiesen lidiar con lo indeterminado o azaroso.*

**ELLA:** *¿Cómo has organizado esta experiencia de laboratorio? ¿Qué decisiones tomaste y que riesgos implicó el asumir la dirección e interpretación del proyecto de investigación?*

**INVESTIGADOR:** *El laboratorio constó de tres etapas, la primera denominada **LABORATORIO 1 (construcción)** que estuvo destinada a la creación de las ECM dentro de una sala de danza, el **LABORATORIO 2 (improvisación)** que se caracterizó por la puesta a prueba de las ECM en el espacio público y finalmente, el **LABORATORIO 3 (montaje)** para la puesta en escena de “**ETERNA LEVEDAD**” (pieza original de danza escénica con la que se concluye el proyecto de investigación-creación).*

*El LABORATORIO 1 implicó la formulación de cadenas de movimientos entrelazados entre sí, esta etapa fue básica y fundamental, punto de partida y semilla de toda la creación.*

*Proporcionó las direcciones y abrió los caminos a través de la resolución de preguntas. Las propias ECM plantearon un vocabulario de movimiento y una estética propia que fue transversal en todo el proceso del LABORATORIO.*

*Sin embargo, el mayor reto para la sustentación de esta tesis desde la práctica fue asumir la narración, registro y reflexión que se da desde mi perspectiva dual como coreógrafo e intérprete. Asumí la pre-expresividad como una herramienta creativa de gran potencia, tal como la plantea Eugenio Barba en sus escritos de Antropología Teatral.*

*Barba (1995) sostiene que, presentar algo frente a un espectador implicaría la producción de significados, no importa cuales fuesen, siempre estarían allí. A pesar de que el intérprete no sea consciente de ello o pretenda que sus acciones no tengan ningún tipo de significación debemos recordar que no es la acción en sí que posee un significado, sino que es el fruto de una convención entre espectador e intérprete. En dicha relación se encuentra la promesa implícita que se producirán significados. (p. 104 - 105)*

***ÉL: ¿Por qué otras razones consideras que la pre-expresividad fue un punto de partida fundamental para este proceso de investigación-creación?***

***INVESTIGADOR:*** *Utilizar esta herramienta creativa me permitió poder hacer una separación entre el nivel pre-expresivo y el nivel expresivo, que en realidad funcionan como un todo, como un organismo vivo. Pero al pensar en la pre-expresividad como un ente independiente me hizo posible acceder a una ficción cognitiva que me permitió hacer intervenciones en el material coreográfico.*

*Otro elemento fundamental por el que accedí al uso de la pre-expresividad fue porque según Barba, trabajar en el nivel de la pre-expresividad del intérprete modela la*

*cualidad de su existencia escénica y que su efectividad permite medir su autonomía y observar su individualidad como artista. (1995: 105)*

*El objetivo de esta investigación coreográfica fue la búsqueda de la producción de “significado” en las ECM para realizar un tejido entre los materiales coreográficos en un nivel organizacional y los sistemas sémicos que ofrece la teatralidad para el desarrollo de la dramaturgia de una pieza de danza escénica.*

*La pre-expresividad estuvo relacionada directamente con la propuesta de intervención del espacio público a través de las ECM. Consideré, al igual que Barba, que la producción del significado de una acción es fruto de una relación y de una convención que existe entre el intérprete, el espectador y el espacio específico que en este caso fue la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima.*

*La sistematización y codificación de las ECM le permitieron los intérpretes entrar en un estado de improvisación para dialogar con el espacio público, un lugar cambiante, rico en estímulos y situaciones indeterminadas. Defino a las Estructuras Coreográficas Móviles ECM como unas partituras de movimiento expresivo.*

**ÉL: ¿En qué lugar o espacio físico se ha desarrollado la etapa de creación del material coreográfico?**

**INVESTIGADOR:** *Es necesario señalar que, a lo largo de la historia, el lugar de entrenamiento de la danza escénica, que es el referente de herencia artística para esta investigación, se ha desarrollado en salas acondicionadas exclusivamente para su práctica. Dichos espacios son amplios y vacíos, el piso permite a los intérpretes realizar traslados de manera fluida desde la posición vertical hasta la posición horizontal a través de deslizamientos, colapsos, rodamientos o inversiones.*

*Para la observación de un proceso creativo logra ser un espacio idóneo y bastante controlado en el que es posible una focalización en las propuestas físicas (cinestesia, emoción y gesto) del intérprete. Este espacio posibilita de manera directa y cercana la observación del cuerpo del intérprete, sus asociaciones, dificultades y decisiones para lograr sistematizar las tareas propuestas por el coreógrafo.*

***ELLA Y ÉL: ¿Podrías contarnos detalladamente cómo se dividieron las etapas de la experiencia del laboratorio para concluir en la pieza en la que somos los personajes?***

***INVESTIGADOR:*** *En el LABORATORIO 1 (construcción) la exploración-investigación se subdividió en cuatro etapas que respondían a cuatro principios físicos que usé como disparadores: Respiración, movilidad de la columna, Peso y Equilibrio.*

*Recurrí de manera intencional a estos cuatro principios universales que se encuentran en la gran mayoría de los estudios de las disciplinas corporales y que además son indivisibles. Como entidades holísticas que somos, todos estos principios están lidiando entre nuestra anatomía, la fuerza de gravedad y nuestro desplazamiento en el espacio todo el tiempo.*

*Al finalizar el LABORATORIO 1 (construcción) obtuve cuatro estructuras por principio: dos estructuras estáticas y dos dinámicas, salvo para el principio de Equilibrio, el cual se evidenció a través de dos estructuras de contacto cercano entre los dos intérpretes. Las caminatas y el “estado de alerta” en posición neutral fueron consideradas parte de dicho principio para los recorridos y tránsitos entre las diversas situaciones que las ECM generarían durante la improvisación.*

*Fueron un total de quince estructuras que ambos intérpretes debieron conocer y dominar para realizar una serie de ejercicios de improvisación en los que apelé a dos tipos*

*de comunicación en el espacio. Una relación indirecta en la que los intérpretes compartían el espacio y reaccionaban al otro, pero sin tener contacto ni visual ni corporal. La otra relación fue directa, en la cual tenían contacto visual directo y contacto corporal.*

*El proceso duró doce semanas en donde emergieron los hallazgos y dificultades de la exploración-investigación. Al finalizar con la sistematización y fijado de cada estructura que correspondiese a un principio específico, se realizaba una improvisación. Esto permitió a los intérpretes<sup>7</sup> recordar y asimilar cada una de las estructuras como parte de un vocabulario para lograr una comunicación fluida antes de poner a prueba las ECM en el espacio público.*

*El LABORATORIO2 (improvisación) fue la etapa en la cual las ECM se pusieron a prueba dentro de un espacio público específico, la emblemática plaza San Martín del Centro Histórico de Lima. Durante esta etapa contemplé varios factores necesarios para poder realizar la experiencia en la calle. La primordial condición de la exploración-investigación de esta etapa fue que se diera dentro un verdadero marco de intervención de espacio público, eso implicó tomar de manera aleatoria dicha plaza.*

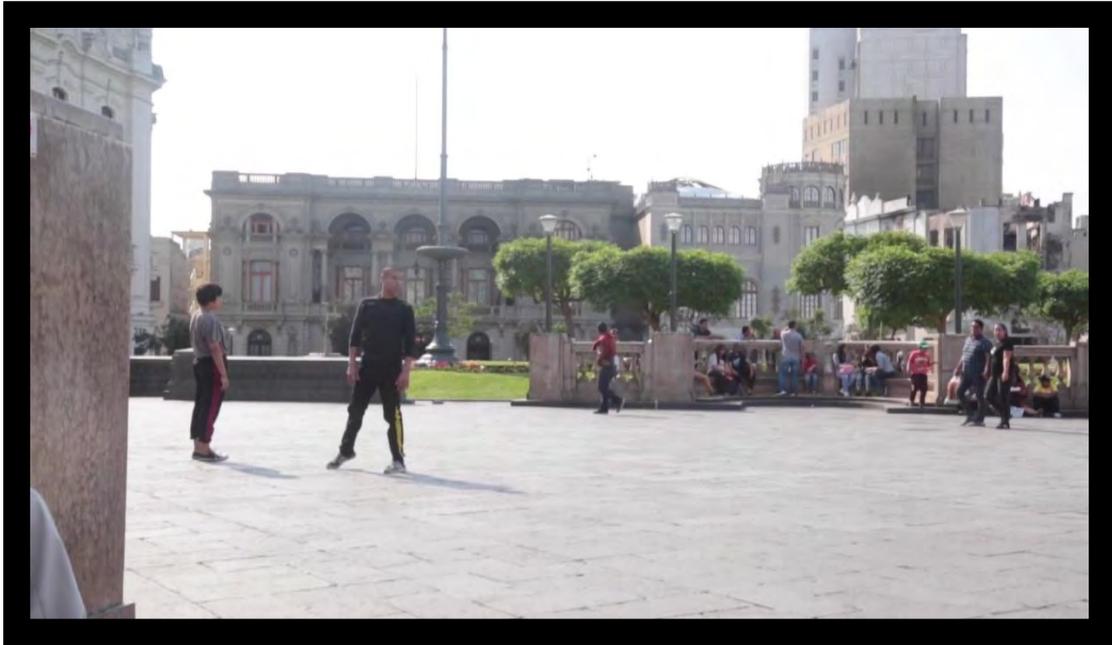
*La exposición y puesta a prueba de las ECM durante el LABORATORIO 2 (improvisación) la concebí con fines de investigación y no para la exhibición, por eso decidí realizar las intervenciones en la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima en un horario que fluctuaba entre las 3pm y las 5pm aproximadamente.*

*Este horario específico también constituyó un elemento que permitió a los intérpretes relacionarse con la arquitectura de la plaza y la amplitud espacial que ofrece, ya que no se*

---

<sup>7</sup> Decidí denominarlos intérpretes para englobar el concepto de indivisibilidad que propone Barba sobre la naturaleza del actor-bailarín.

*encontraba ocupada por los diversos grupos humanos que han hecho de la plaza San Martín el lugar emblemático para la congregación de militantes de agrupaciones políticas y religiosas que conviven en nuestra localidad.*



***Figura 12: INTERVENCIÓN primer acto-plaza San Martín del Centro Histórico de Lima***

*Después de haber pasado por esa experiencia de improvisación en el espacio público tomé decisiones para definir el sentido e interpretación de esas estructuras en función de la creación de una pieza coreográfica para la que planteé un discurso con fondo y forma. En LABORATORIO 2 (improvisación), reflexioné sobre un sistema de improvisación creado en una sala de danza bajo condiciones controladas y de qué manera el intérprete se enfrenta al riesgo de lo indeterminado y azaroso que puede ser dialogar con el espacio público.*

*Es de gran valor la influencia y riqueza que brindó el espacio público en la propuesta de improvisación de las ECM. Generó en los intérpretes una serie de impresiones, reacciones y maneras de asimilar el entorno, no sólo a nivel de lo arquitectónico. Por*

*ejemplo, la textura del suelo de la plaza San Martín es muy diferente al de una sala de danza; también la proximidad y distancia con la que se puede modificar la relación directa o indirecta de los intérpretes durante la improvisación fue un punto importante de atención.*

*La etapa del LABORATORIO 2 (improvisación) relacionó a los intérpretes y al espacio público de manera bilateral y complementaria. Las ECM intervinieron el espacio público, pero las ECM también fueron intervenidas por dicho espacio a través de la co-presencia entre ejecutantes y espectadores y modificaron las ejecuciones de los usos del ritmo, la espacialidad, cualidades de movimiento, intensidad del gesto y capacidad de reacción antes los estímulos indeterminados.*



***Figura 13: INTERVENCIÓN tercer acto-plaza San Martín del Centro Histórico de Lima***

*Posteriormente, hice una selección de momentos basándome en los signos y símbolos que fueron revelados a través la improvisación en la plaza San Martín. Para realizar dicha selección, tomé en cuenta las experiencias, sensaciones, sentimientos e imágenes recogidas*

*por los intérpretes durante la intervención. También hice un análisis de los registros de video obtenidos en el espacio público.*

*La tercera y última etapa del proceso la denominé LABORATORIO 3 (montaje) y fue un trabajo mucho más enfocado en la propuesta coreográfica. Es decir, en este momento de la investigación, cómo las etapas LABORATORIO 1 (construcción) y LABORATORIO 2 (improvisación) me nutrieron como coreógrafo para tomar las decisiones de seleccionar, componer y fijar todo el material sensible que se había acumulado.*

*Para realizar la dramaturgia de esta pieza de danza escénica tuve que apelar a otros elementos compositivos. Recurrí a la semiótica teatral para encontrar la intencionalidad de los signos y símbolos que ofrecí a la audiencia a través del cuerpo, la danza y las emociones.*

*A la pieza de danza escénica la denominé “**ETERNA LEVEDAD**” y el montaje para la puesta en escena implicó dialogar con una serie de sistemas sémióticos que aportaron a la narrativa escénica: la musicalización, iluminación, vestuario y utilería. El proceso en su totalidad visibilizó la creación en danza escénica a partir de tres espacios distintos: la sala de danza, el espacio público y finalmente el espacio escénico.*

*Por último, como parte final de este proceso de investigación-creación, decidí crear una página web en la que se encuentra el documento de la tesis y una serie de materiales audiovisuales relacionados con el proceso. Este formato complementario da acceso a que muchas personas puedan leer, compartir y entablar una relación de comunicación con el investigador, lo cual podría generar una nueva relación entre los documentos académicos y su accesibilidad para el público en general. De esta manera la difusión, reflexión y*

*comunicación a través de foros comunitarios haría de la tesis, y de esta investigación en general, un documento vivo y perdurable en el tiempo.*

*En el centro del escenario el INVESTIGADOR se encuentra entre ÉL y ELLA, han culminado la entrevista. Lentamente vemos sus siluetas disolverse a contraluz. (APAGÓN Y SILENCIO).*



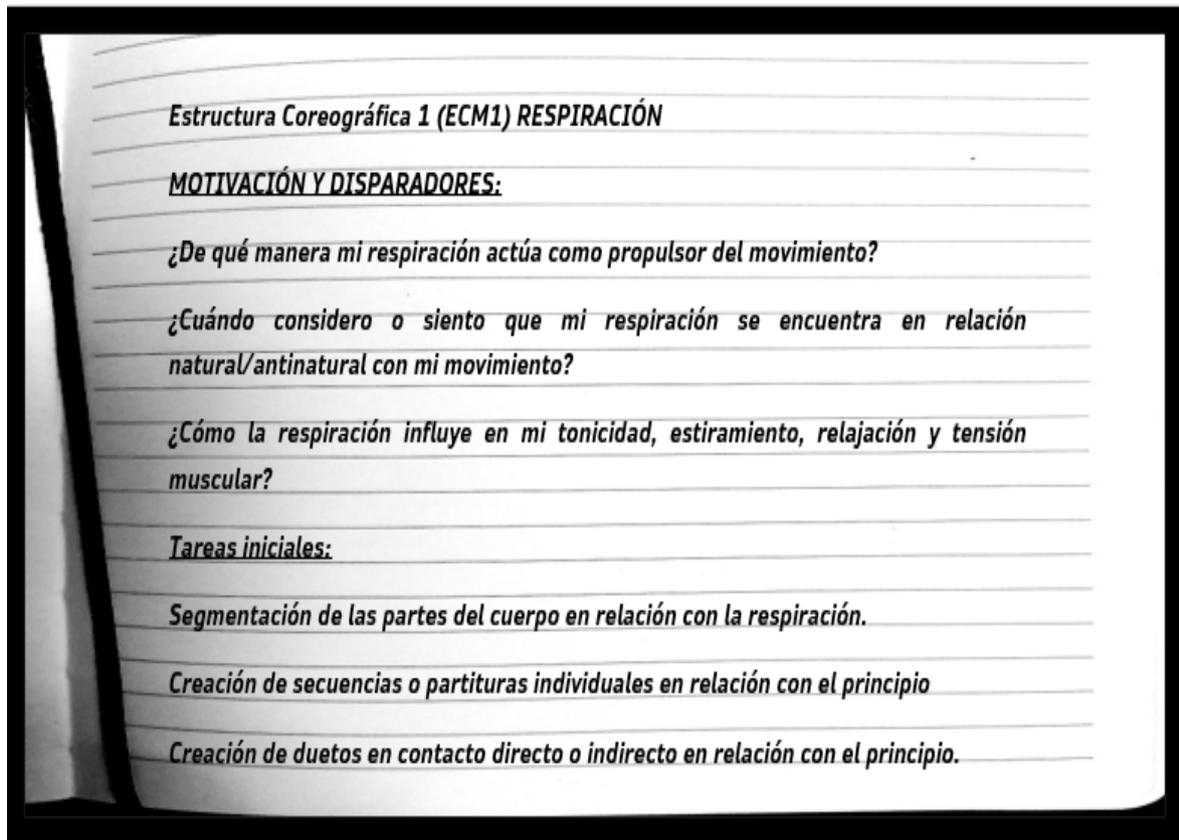
*Figura 14: Imágenes registradas en la función de ETERNA LEVEDAD para el 18 Festival*

*“Saliendo de la Caja” FARES-PUCP*

## CAPÍTULO 3: LABORATORIO

### 3.1. LABORATORIO 1 (CONSTRUCCIÓN)

#### 3.1.1. ECM 1 RESPIRACIÓN



Dramatizada, utilizada por su efecto auditivo o visual, la respiración se escucha en toda su desnudez. Rechazo del jadeo púdicamente retenida del bailarín académico siempre obligado a la ocultación de la máquina corporal. Pero también voluntad de aprovechar su connotación animal o salvaje, la analogía sonora con los suspiros o la *infravoz* de las emociones fuertes, dolor, rabia, pavor, placer sexual. (Loupe, 2011, p. 90)

Como primera tarea propuse que los intérpretes trabajen individualmente sobre el principio de respiración, pero con la premisa que la secuencia obtenida no se desplace demasiado en el espacio, sino que les permita jugar con los tres niveles, alto, medio y bajo.

Con respecto al uso de la lateralidad fueron permitidos algunos pasos desplazados del eje central o posición neutra (paralelo). La idea fue potenciar y evidenciar el principio de la respiración antes de poder jugar con el desplazamiento espacial.

Laurence Louppe (2011) se refiere a la respiración del bailarín como un movimiento profundo que atraviesa el cuerpo ventilándolo y que por acción de ésta es capaz de hacernos sentir a través de esa experiencia un contacto con nuestras cavidades interiores. El cuerpo es visualizado entonces como un pasaje que conecta el exterior y el interior de un espacio global. (p. 81)

Otra premisa importante para poder concluir la primera sesión de trabajo fue poder sistematizar y repetir la pequeña secuencia de aproximadamente ocho movimientos. Pude observar las micro unidades de cada estructura debido a la claridad de algunas pequeñas pausas durante la ejecución, es importante aclarar que los movimientos podían proponerse de manera fluida y concatenada.

*ELLA comienza desde la posición neutra y toma como punto de partida la exhalación. El inicio del movimiento lo propone exhalando para liberar las extremidades superiores. Realiza un acento con el brazo derecho que genera un movimiento pendular involucrando ambos brazos que van de ida y vuelta.*



*Figura 15: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 1*

En la tercera repetición, posa su mano sobre el rostro, intercambia el peso en la pierna contraria para girar fluidamente y abandonarse a través de la exhalación hacia el lado derecho dando dos grandes pasos laterales. En el segundo paso, entrega el peso en la pierna derecha. A través de la inhalación, hace un contra impulso que la lleva hacia arriba de manera súbita elevando el brazo derecho. Ese brazo vuelve a colapsar de manera repetida en dos ocasiones.

Las articulaciones de sus miembros inferiores se enroscan siguiendo un patrón en espiral descendente que la conduce a tocar el piso con cuatro apoyos: manos y rodillas, formando una estructura firme que colapsa en dos etapas. Primero codos en el piso y posteriormente la pelvis. Ambos momentos son guiados por la exhalación. ELLA finaliza inhalando, apoyando ambas manos en el piso e incorporándose hasta colocarse de pie en la posición neutral.



***Registro de video 01: Microestructura 1 / ECM 1 respiración***

De acuerdo con las preguntas de investigación pude observar que la respiración actuaba como propulsor desencadenando el accionar de varios verbos que se manifiestan en su estructura corporal como soltar, colapsar, apartar, enredar y empujar.

Pareciera existir una relación muy cercana entre la exhalación y la soltura del peso, así como con la estrecha relación del peso y la gravedad, es por ello por lo que recurrió en varias oportunidades a movimientos pendulares que evidenciaban el proceso respiratorio de inhalación-exhalación. De ahí que es clara la influencia que tiene el proceso respiratorio para modular en su cuerpo el estiramiento, relajación y tono muscular.

Es importante tener en cuenta que dentro de las disciplinas que estudian y trabajan el cuerpo, el principio de la respiración se puede educar, es decir usar a favor o en contra de los esfuerzos. Lo que naturalmente hacemos, de manera casi automática, o más bien natural es usar

la inhalación para todo lo relacionado a elevar el peso y la exhalación para lo que se relaciona con el descenso de éste.

Sobre la relación de la respiración con el peso, Louppe sugiere que existe un mecanismo simultáneo vinculado al origen y el devenir, lo cual nos conecta directamente con el abandono del peso y la suspensión: la inhalación (lleno) y la exhalación (vacío).

Continúa citando a la coreógrafa alemana Mary Wigman, quien prestó una especial atención al principio de la respiración en el trabajo con sus bailarines, Louppe asegura que es el salto donde se puede revelar la necesidad de la inhalación y de la exhalación como sucede en las experiencias físicas que poseen un carácter de descarga. (p. 82-84)

*ÉL se vinculó con el principio a través de la utilización de espirales y ascendentes y descendentes guiados respectivamente por la inhalación y la exhalación. También utilizó la respiración para acentuar algunas elevaciones de miembros inferiores realizados con fuerza y velocidad.*



**Figura 16: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 1**

*En un inicio ÉL propone una relación entre la inhalación y la elevación de toda la zona lateral derecha del cuerpo que al regresar permite que el brazo izquierdo eleve al brazo derecho.*

*Una vez allí, en el punto máximo de la inhalación, ÉL exhala de manera súbita causando una reacción en cadena que permite apreciar la segmentación del cuerpo desde las articulaciones de los miembros inferiores. Un desliz y un giro sobre el eje del pie izquierdo dan paso a otros movimientos ondulatorios que involucran directamente el torso y los miembros superiores que a manera de una ola son acentuados por la exhalación.*



***Registro de video 02: Microestructura 2 / ECM 1 respiración***

Según Louppe (2011), apoyándose en Dupuy sostiene que, la respiración no sólo alimenta la descarga de un gesto, sino que también ofrece la sensación del aire como puro pasaje y por lo tanto nos enfrenta a la pérdida, ya que el aire no es un hecho adquirido. Se

toma, pero no se conserva, y se restituye en el proceso de eliminación según el acento que le apliquemos. De ahí que el acto respiratorio (inhalación – exhalación) es una situación en la que se puede plantear de manera experimental la dualidad del lleno y el vacío y que esta misma sea una opción del cuerpo en la danza. (p. 86-87)

Al revisar las preguntas y tareas iniciales pude observar que, en la gran mayoría de movimientos ascendentes, *ÉL* utilizó la inhalación como propulsor. También propuso pequeñas pausas en el proceso de inhalación-exhalación, partiéndolo en un punto medio y utilizando este recurso a favor de algunos movimientos de elevación de miembros inferiores o bien para acentuar otros de otras partes del cuerpo.

Por otro lado, entre la tensión o distensión muscular, es bastante claro que la inhalación que era finalizada junto con un movimiento se encontraba en relación con un alto tono muscular, mientras que la exhalación estaba relacionada con la relajación y soltura de las extremidades, el torso y la cabeza.

Las segmentaciones articulares que propuso funcionaban como bisagras que se iban activando de manera paulatina y correlativa en relación con la exhalación. Esta situación tenía lugar cuando existía una pequeña pausa acabado el proceso de inhalación en el que sostenía inmóvil alguno de los miembros superiores. Durante la exploración del principio de respiración tuvimos varias asociaciones con respecto a danzas y técnicas que pudieran visibilizar de manera más clara el trabajo con la respiración. Las técnicas orientales como el tai-chi y el yoga, que son parte de nuestra práctica, fueron los puntos de partida.

Noté que muchos de los movimientos de las microestructuras eran acentuados por algunas exhalaciones. Sobre esta coincidencia, Louppe hace mención de que, las artes marciales y las influencias orientales aportaron a la danza contemporánea el uso de la

respiración para influir de manera espectacular sobre el aspecto percusivo de un gesto y un estado de resistencia. (p. 89)

Cuando ambas propuestas fueron completamente codificadas y repetidas se tomó un espacio y tiempo para la enseñanza-aprendizaje de toda la información de la microestructura al compañero.

Este fue un procedimiento bastante directo y que se basó en la observación y repetición constante, en un principio se evitó el lenguaje verbal, de manera que la tarea implicaba también una apertura de la sensibilidad y de la escucha. Todo este proceso facilitó la comunicación no verbal posterior durante el estado de improvisación entre ambos intérpretes.

También estuvo abierto el momento de diálogo donde las intuiciones o suposiciones de los intérpretes se utilizaron para elaborar preguntas que revelasen específicamente cuál había sido la asociación directa con el principio de la respiración, si había sido la inhalación o exhalación la que desencadenó o culminó algún movimiento.

Consideré fundamental generar un espacio para compartir cuáles habían sido los hallazgos personales con respecto a las tareas y preguntas convenidas antes de comenzar el proceso de exploración y de codificación de las microestructuras que conformarían la ECM1. Los primeros hallazgos y comentarios que surgieron de la experiencia fueron la clara relación que existe entre la respiración y los esfuerzos que el cuerpo utiliza para generar el movimiento del todo o de alguna de sus partes. Otro tema de interés fue la presencia de la tensión y distensión muscular en relación con el proceso respiratorio: inhalación-exhalación.

Pude darme cuenta de que la respiración jugaba un papel muy importante a favor o en contra de la ejecución de un movimiento. Al observar dicho fenómeno emergía un significado

al evidenciar el proceso respiratorio con todo el cuerpo o con alguna de sus partes. Tal fue el caso de los acentos en movimientos enérgicos que desencadenaban la segmentación de las articulaciones y en movimientos que implicaban el colapso de la estructura corporal entregada completamente a la fuerza de gravedad.

Las tareas finales después de ese análisis fueron presentar y registrar en video el material hallado por ambos intérpretes. En un primer momento por separado con la premisa de que la microestructura sea repetida de manera cíclica dos veces. Luego registrarlas ejecutadas por ambos en unísono de manera cíclica y buscando la conexión espaciotemporal. El registro de video fue un recurso primordial para clarificar la ruta de ejecución física de cada estructura. Esto me permitió ver y reconocer los movimientos codificados pensando las futuras improvisaciones donde se buscaría el uso de cada microestructura de manera aleatoria.



*Registro de video 03: El aprendizaje, repetición y unísono / ECM 1 respiración*

Durante la siguiente sesión, a diferencia de la primera propuesta, que tenía como referente un espacio limitado a un eje central, se planteó la premisa de desplazarse por el espacio.

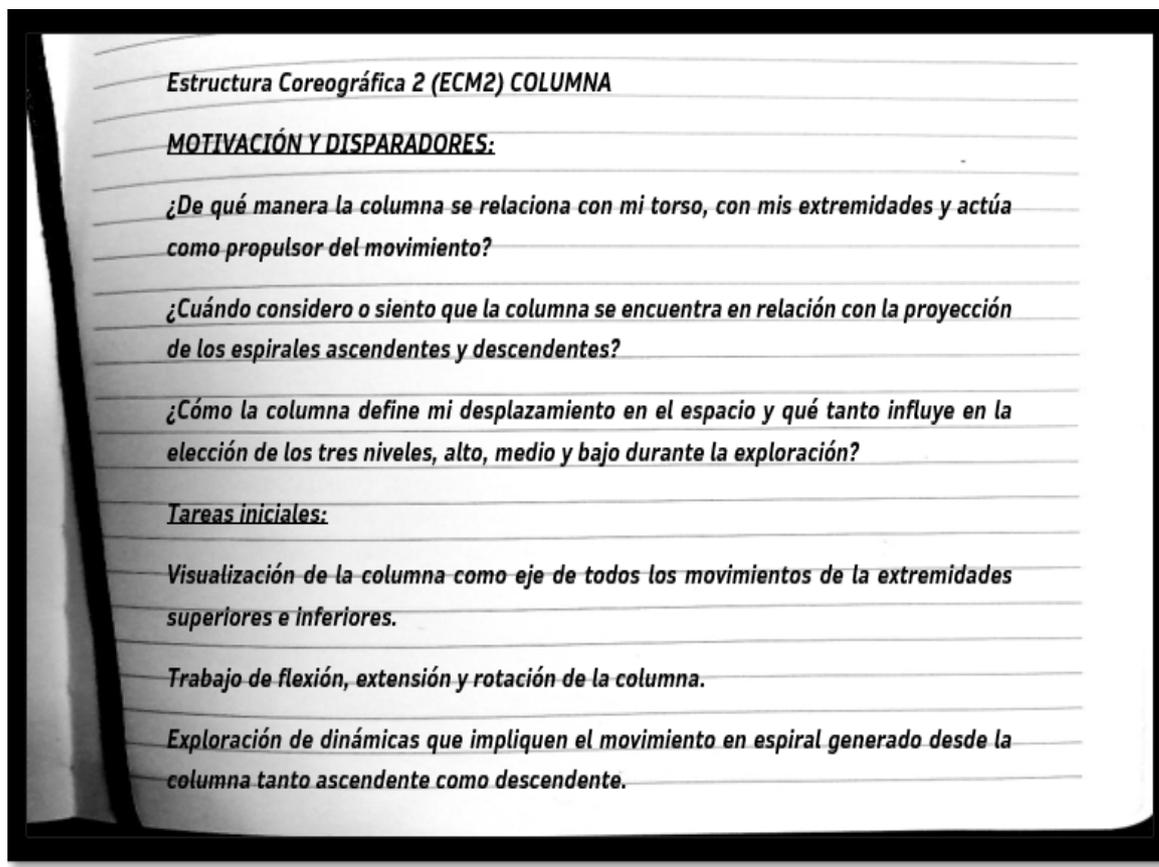
*ELLA utiliza la exhalación como propulsor del primer movimiento que proviene de una flexión de rodillas para ejecutar un salto que expulsa hacia afuera los miembros superiores. Realiza una caminata en espiral y con una inhalación profunda los brazos recorren el torso de arriba hacia abajo para colapsar con el hombro izquierdo.*

*ÉL plantea un recorrido a través del espacio realizando un patrón en forma de ocho, inclinando el cuerpo dependiendo del ángulo y velocidad con que coge la curva del recorrido. Libera la pierna derecha con una exhalación, la cual guía al resto del cuerpo para “abrir el espacio o apartar el aire”, luego de cinco pasos repite dos giros, una vez “abre” el espacio a través del brazo derecho e inmediatamente lo “cierra” con el brazo izquierdo.*

Según Louppe (2011), Wigman tuvo la visión de que el cuerpo convive con su respiración en una especie de contrato implícito en el que no debiera haber obligaciones específicas. De allí que en la tradición de la danza contemporánea nunca se ha fijado un “método respiratorio”. Es de mucha más importancia para la investigación y exploración del bailarín contemporáneo tener una “consciencia de la respiración” y de todos los recursos y posibilidades que pueden ofrecer, más que un estudio rígido de ésta. (p. 82-84)

Finalizada la construcción de las cuatro microestructuras del principio de respiración se procedió realizar una improvisación que implicase el uso exclusivo de las mismas. Esta experiencia que se repitió al finalizar la codificación de cada ECM.

### 3.1.2. ECM 2 COLUMNA

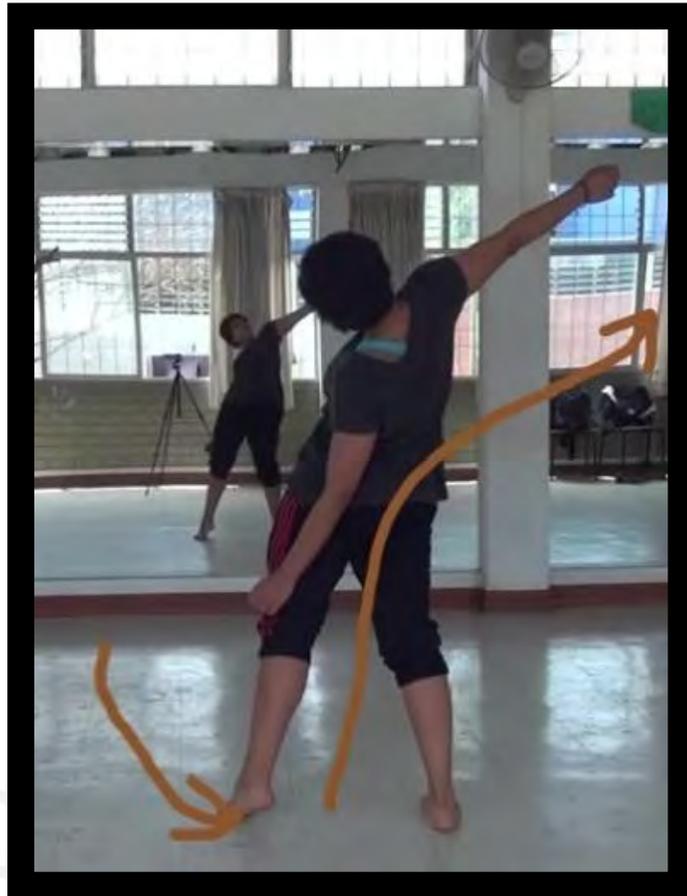


Para abordar la investigación en esta estructura me focalicé en el proceso por el cual los intérpretes logran hacer la selección de materiales, toma de decisiones y codificación de las microestructuras.

La ventaja que me permitió trabajar desde la pre-expresividad entendida desde la óptica de Barba fue que los intérpretes afirmaron su autonomía al realizar las acciones y movimientos que provenían de una improvisación basada en sus propias interpretaciones sobre alguna idea acerca del principio de la movilidad de la columna.

A pesar de que los intérpretes le colocaron a un movimiento o acción de la microestructura una intención, imágenes y objetivos, no estaban preconcebidos para tener un significado único y específico. La posibilidad de la aparición de significados inesperados es posible gracias a la disposición de la energía física y mental a través del “entrenamiento” que le permiten al intérprete encontrar una nueva forma de comportamiento corporal para accionar y reaccionar ante los estímulos. Según Barba (1995), el pensamiento creativo en el intérprete se caracteriza justamente por ser un proceso no rectilíneo, existen saltos y momentos de desorientación que provocan cuestionamientos que desembocan en la reorganización del material en diversas formas. (p. 87)

*Por ejemplo, en el caso de la primera microestructura que ELLA propuso, la columna fue el motor que generó los impulsos que se trasladan a sus miembros superiores, proyectándolos hacia las diagonales de manera fluida. Esto lo hizo con una cualidad bastante líquida como si estuviese en contacto con la sensación del movimiento de los fluidos internos del cuerpo.*



**Figura 17: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM**

*ELLA fue explorando esta sensación durante varios minutos de manera ininterrumpida, realizando lo que yo llamo la técnica de ensayo-error, muy apropiada para describir una experiencia de laboratorio. Para ÉL también fue un camino casi intuitivo y natural utilizar esta técnica.*



***Registro de video 04: Microestructura 1 / ECM 2 columna***

Cuando el intérprete se enfrenta a una tarea específica ocurren varios procesos en la mente y en el cuerpo, esta dicotomía cartesiana fue un punto importante de reflexión. En el quehacer de un bailarín, cuerpo y mente funcionan de manera holística durante su práctica. Un proceso mental y físico que ocurre de manera simultánea durante la ejecución del movimiento.

Barba (1995) sostiene que, existe un componente físico en la manera en la que se comporta un cuerpo al moverse, cambiar de dirección, saltar, pero aquel componente es en realidad esa dualidad “cuerpo-mente”. Menciona que Koestler demuestra que en cada acto creativo ya sea en el arte, la ciencia o la religión existe una especie de regresión a un nivel primitivo, un proceso de negación o desintegración que nos prepara para el resultado.

A este momento le denominó “precondición creativa”. Es precisamente en ese momento que pareciera suprimirse la idea de pensar en el resultado, sino que más bien, esta

desorientación voluntaria permite entonces al intérprete afinar sus sentidos y utilizar toda su energía en esa tarea.

Generalmente un artista está preguntándose constantemente cuál es el significado de lo que está haciendo, sin embargo, en la etapa de la preconditionación creativa, estas preguntas no serían del todo útiles, ya que se debe priorizar la precisión en la realización de las acciones para que algún inesperado significado pueda ser capturado. (p. 86)

*ELLA tomó la decisión de seleccionar movimientos en los que evidencia aperturas y proyecciones del torso en espiral que provienen desde la base de la columna (sacro-coxis). Genera un impulso que le permite incorporarse con mucha facilidad desde el piso describiendo un patrón circular. Aprovecha dichos impulsos para llegar a la posición de cuatro apoyos en el piso.*



***Registro de video 05: Microestructura 1 / ECM 2 columna – aprendizaje en unísono***

*Mientras tanto, ÉL asoció el principio con movimientos que parten de la zona dorsal de la columna y de la cintura escapular. Los movimientos son ondulantes y enérgicos y causan una reacción a favor de la fuerza centrífuga. Giros realizados sobre su propio eje, ascendentes y descendentes, que finalmente son liberados a través de la extensión de los miembros superiores. Posteriormente esos impulsos se trasladan a través de movimientos ondulantes a la columna y a los miembros inferiores hasta lograr la extensión de estos.*



**Figura 18: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 1**



*Registro de video 06: Microestructura 2 / ECM 2 columna*

La exploración de este principio no presentó la necesidad de tener cercanía con el piso o con adoptar posiciones horizontales. Los impulsos motores del movimiento se generaban en la base de la columna y eran capaces de proyectarse de manera progresiva a las extremidades superiores e inferiores como consecuencia del viaje de ese estímulo a través del cuerpo.



*Registro de video 07: Microestructura 2 / ECM 2 columna – aprendizaje en unísono*



*Registro de video 08: microestructuras 1 y 2 / ECM 2 columna – aprendizaje en unísono*

En la siguiente tarea se exploró el desplazamiento por el espacio a partir del principio, el resultado demostró una relación directa con el plano vertical. En esta oportunidad se prescindió de la relación del piso y la exploración se mantuvo en un nivel alto y medio.

Los desplazamientos en el espacio se manifestaron a través de amplios recorridos con giros continuos en líneas rectas y diagonales, también apareció un gran desplazamiento que emulaba la forma de un ocho o la cinta de Moebius.

Nuestra columna vertebral es la base de nuestro sistema nervioso y elemento fundamental en nuestro proceso de formación temprana como seres vivos. Encontré relación entre la tendencia al movimiento en espiral y la forma de las cadenas de ADN. Esa trayectoria espiralada rige todos los movimientos de la tierra, es por eso por lo que el crecimiento de nuestros huesos revela el mismo patrón.

Lo importante para nosotros es que, desde su origen, la danza contemporánea afirma que no existen más figuras espaciales que las elaboradas en la experiencia del cuerpo. Si el arquetipo espiral existe, es porque el vaivén, el movimiento hacia el centro, movimiento hacia el exterior, no solo se practica, sino que anima toda nuestra actividad corporal. El “sentido” de la espiral no se descifra en la forma producida, sino, una vez más, en el recorrido en espiral que opone tensiones contrarias, esencialmente en el torso (precisamente una de las figuras más importantes de la “oposición”) Esta espiral no deja de difundirse a través del tiempo de la danza contemporánea, como la llama de una antorcha que nunca se apaga. (Louppe, 2011, p. 185)



***Figura 19: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 2***

Este principio se relacionó con la elección de movimientos y recorridos espiralados. Ese territorio coloca al bailarín en una situación en la que no tiene completamente el control. Es una negociación entre lo interno y externo, lo central y periférico. Pero también, menciona Louppe (2011), entre arriba y abajo, atrás y adelante. La exploración de esta dinámica cambia el estado del cuerpo, una conciencia que pone en evidencia la relación del espacio exterior y el interior. Pude observar como el propio cuerpo “creaba el espacio” en el diálogo entre lo central y lo periférico. (p. 184-185)



**Figura 20: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 2**

*ELLA propuso un impulso que viaja desde la zona dorsal de la columna hasta llegar al omóplato. El contra impulso provoca la ejecución de una trayectoria en línea, el torso viaja por el espacio en posición diagonal apoyado por la posición de los codos. En el desplazamiento dialogan la fuerza centrífuga y centrípeta generando un flujo que compromete otras partes del cuerpo.*



**Registro de video 09: Microestructura 3 / ECM 2 columna – aprendizaje en unísono**

*ÉL propuso una amplia línea que recorre el espacio en la cual coexisten los movimientos de rotación y traslación a través de giros. Sus miembros superiores están muy cerca al torso y lo mantienen sobre su propio eje. Al finalizar varios giros, ÉL contiene la energía generada para llevar dicho impulso a otra zona de la columna y así lograr una reacción que también tiene un patrón espiralado, pero que viaja en sentido contrario.*

**Registro de video 10: Microestructura 4 / ECM 2 columna – aprendizaje en unísono (para visualizar ir al vínculo): <https://youtu.be/xqgAaF3LKdE>**

Después de nuestra conversación noté que, aunque la tarea preliminar era la construcción de estructuras pre-expresivas que no apelaran a ningún tipo de significado, esa tarea se tornó muy complicada. Barba piensa que lo que cuenta en una narración escénica es revelar las relaciones, mostrar al mismo tiempo la parte externa e interna de las acciones, las

fuerzas que trabajan en oposición y, la manera en que las acciones se dividen en polaridades y la forma en que son ejecutadas y sostenidas. De ahí que hacer que el espectador descifre una historia no quiere decir hacerlo conocedor del “verdadero significado” sino proponer las condiciones para que se pregunte sobre el significado de dichas acciones. (1995: 94)

El cuerpo se volvió el protagonista en un doble aspecto para ambos intérpretes: el primero, como receptáculo de las experiencias y el segundo, como transmisor de la intencionalidad. El propio proceso creativo fue solicitando más información sensible de parte de los intérpretes. Se generó una situación indivisible entre el movimiento y el cuerpo que lo produce.

Resonaban tres reflexiones, la primera con respecto a la intencionalidad y el sentido de cada movimiento, de cada eslabón de la microestructura. La segunda se refería a los momentos en los que el movimiento, a través de la expresión, se convertía en gesto. Y la tercera, cuando el movimiento se transformaba en acción y por lo tanto se podía asociar a un verbo.

Con respecto a esta situación, Barba (1995) sostiene que no hay espacio para que el intérprete pueda dominar sus energías en el momento en el que emerge el proceso creativo como un objetivo y resultado social que se traduce en la performance. De esta forma el comportamiento extra cotidiano del intérprete revela tensiones escondidas en el diseño de los movimientos, y entonces la representación sugiere no el realismo de una historia, sino la propia realidad del cuerpo y su estructura, poniendo al descubierto los sistemas muscular, óseo y nervioso. Es así como se podría hacer una taxidermia en cualquier historia y revelar el poder de las relaciones, la fuerza social centrífuga y centrípeta, la tensión entre la libertad y la organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder. (p. 94)

Una vez que se compartió y codificó el material coreográfico, se realizaron una serie de improvisaciones. Los hallazgos desde la perspectiva coreográfica volvieron a mostrar una tendencia a la formación de espirales y recorridos que describían patrones circulares, extensos y continuos.

En muchas ocasiones estos desplazamientos los hacían girar sobre su propio eje en líneas que cortaban raudamente el espacio. Las miradas de los intérpretes estaban muy presentes y en una actitud de proyección externa, como si pudiesen tender líneas de desplazamiento desde la conexión con la base de sus columnas. Una vez dada esa señal, los espirales accionaban sobre toda la anatomía para facilitar el movimiento de rotación y traslación en el espacio.

Cabe resaltar la reacción de las extremidades. En el caso de los miembros superiores, se encontraron siempre evidenciando la fuerza centrífuga generada por los movimientos en espiral. Por su parte, los miembros inferiores sirvieron como base de contacto con el suelo, manteniendo un eje perpendicular al piso.

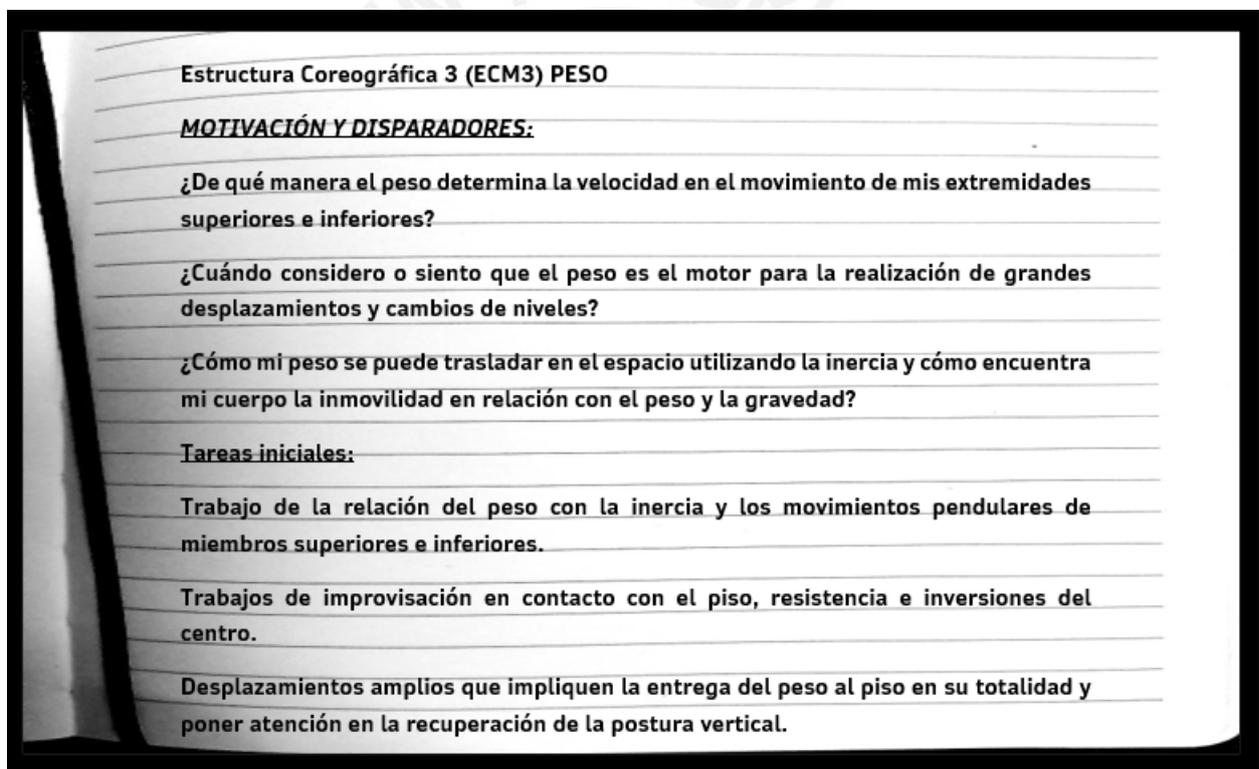
Los miembros superiores fueron usados en toda su extensión para “cortar” el espacio hasta llegar a lugares concretos en donde encontraban puntos de quiebre. Allí, el impulso y la energía generada en todo ese viaje se desplazaba a otro punto en la columna para generar movimientos ondulantes y laterales.

La sensación del movimiento espiralado y constante en relación con el concepto de lo infinito, la continuidad y el flujo de la energía recorriendo un patrón circular fueron los grandes lineamientos de esta búsqueda. La relación con lo circular, continuo y sinuoso me hizo pensar en la energía femenina visualizándolo como dualidad energética indivisible: Yin Yang.

**Registro de video 11: IMPROVISACIÓN / ECM 2 columna (para visualizar ir al vínculo): <https://youtu.be/UTzto8XxeNM>**

Todas esas asociaciones y resonancias formaron parte del imaginario de la experiencia, pero también cimentaron un lenguaje secreto que activó la memoria emotiva y la sensibilidad de los intérpretes. Estos hallazgos fueron de vital importancia en las etapas posteriores del proceso, tanto en la puesta a prueba de las ECM en el espacio público y más aún en la etapa de montaje y puesta en escena.

### 3.1.3. ECM 3 PESO



El peso es uno de los grandes aportes de la danza contemporánea visto no sólo elemento poético primordial. El peso es poco percibido por el espectador porque no forma parte de la axiomática instaurada para juzgar obras del espíritu o del arte. Los

sentidos “superiores” (oído y vista) son canales de un pensamiento idealizante, sin embargo, el tacto (sentido “inferior”) es en donde se da la mutación de los tratamientos del peso con respecto al otro y con uno mismo, de allí su vital importancia y aporte (Louppe, 2011, p. 92-93)

La exploración de este principio la focalicé en la relación entre el peso y la gravedad. La gravedad como fuerza que ejerce la tierra atrayéndonos hacia ella y el cuerpo como estructura. La columna vertebral es el eje central de dicha estructura que al contacto con la superficie del piso construye un soporte.

Las fuerzas de oposición, que son el principio de análisis de muchas técnicas de danza contemporánea, se ven reflejadas claramente en ese primer conflicto físico: El peso de nuestra estructura sumada a la fuerza de la gravedad que nos llevan al piso y las fuerzas opuestas de nuestra columna en combinación con nuestra respiración que nos permiten mantenernos de pie.

En primer lugar, a través de la “aceptación” del peso: Uno de los mejores descubrimientos de la danza moderna-recuerda Cunningham-es la utilización de la gravedad del cuerpo a través de su peso. Es decir que frente al cuerpo que niega (y al hacerlo afirma) la gravedad respecto a ella, el cuerpo obedece a la gravedad dejándose llevar hacia el suelo. Aceptar el peso, trabajar con él, como se trabaja una materia viva y productiva, fue un principio fundacional de la modernidad en danza. (Louppe, 2011, p. 93)

Tuve la sensación de que era un proceso meramente cerebral estudiar los principios por separado. Respiración, columna, peso y equilibrio están estrechamente vinculados el uno

con el otro para accionar en conjunto sobre nuestra anatomía. Interactúan constantemente de manera que nos permiten encontrar evidencias visibles a través del movimiento.

Louppe (2011) sostiene que, de los “cuatro factores” constitutivos del movimiento propuestos por Rudolf von Laban (peso, flujo, espacio y tiempo) el más importante de todos es el peso, ya que la transferencia del peso es lo que define a un movimiento. Describe al “factor peso” como un elemento ejecutante y ejecutado del gesto. La posibilidad que tenemos para pensar en estos factores por separado es sólo a través de las relaciones que mantienen entre sí. (p. 91-92)

La autonomía en la creación fue determinante para lograr hilvanar todo el proceso creativo. A manera de un tejido muy delicado, fue revelando las necesidades de los intérpretes para compartir sus sentires, sus emociones y lo que cada principio fue imprimiendo en sus cuerpos.

Esas impresiones se convirtieron en preguntas que no debían ser respondidas de manera categórica e inmediata, sino por el contrario, sugerí observarlas y volver a ellas, porque fue la fuente inagotable para poner a prueba ideas y asociaciones guiadas por la intuición. La apertura a la escucha de la intuición nos revela la sensibilidad del artista, la capacidad de ser maleable y su adaptabilidad para enfrentar situaciones inesperadas.

Esta parte del proceso ofreció mayor libertad creativa. Al crear cada microestructura, cada uno era su propio coreógrafo y director. *ELLOS* realizaron los trabajos de edición y codificación de cada eslabón de la cadena de movimientos que obtuvieron como resultado de su exploración. Dicha libertad se mantuvo durante la etapa de LABORATORIO 2 (improvisación) correspondiente a la puesta a prueba de las ECM en el espacio público.

En el LABORATORIO 1(construcción) hubo una dinámica colaborativa para la creación que implicó un proceso de aprendizaje basado en la observación, ensayo y repetición con un importante intercambio de ideas a través de la comunicación verbal. Un ejemplo de ello es la transmisión de detalles posturales, cualidades de movimiento y niveles de energía que debieron ser memorizados, internalizados y ejecutados.

Lamentablemente la riqueza que emerge en este punto del proceso es invisible al espectador en las dos etapas siguientes. En la de improvisación (LABORATORIO 2), la audiencia se convierte en tal por acción de la intervención del espacio público y en la de montaje (LABORATORIO 3), el público está determinado por la convención teatral. En ambas situaciones, la audiencia desconocía la naturaleza del proceso de creación y sólo pudieron recibir dicha información a través de la sinestesia, la decodificación de las formas y el diálogo de los sistemas sémicos elegidos para la puesta en escena.

El accionar de un intérprete no sólo está enfocado en lograr la eficacia y eficiencia para la realización de movimientos complejos que puedan desafiar o visibilizar los principios trabajados. El intérprete es un creador que puede acceder al uso de todas sus facultades y sentidos, incluyendo el habla.

El uso del lenguaje verbal fue de vital importancia para comunicar información sensible: pensamientos, dudas, decisiones, etc. Sin la transmisión de esas emociones hubiese sido muy difícil compartir detalles y sutilezas que están implicados en la ejecución del movimiento. A través de la comunicación verbal se abrió un canal que permitió elegir, desde un banco de información sensorial propio, equivalentes que convirtiesen una idea o un concepto en movimientos con cualidades y dinámicas específicas.

Toda esta comunicación que se dio durante el proceso se convirtió en un bien intangible, imposible de registrar en su totalidad. Fue un valioso hilo secreto que nos conectó desde la sensibilidad y la empatía, eso nos permitió abrir los canales para practicar la escucha. La danza es por naturaleza una manifestación comunitaria y a través de ese intercambio se comparten conocimientos que permiten la continuidad de nuestra existencia como seres humanos y creadores de cultura.

Mediante modos de práctica (más que de representación) siempre luminosos, indispensables en su recorrido, sin señalar nunca el punto final de una investigación, sin dejar entrever nunca sus límites. Una vez más, lejos de circunscribirse a dar referencias, la teoría de la danza contemporánea se obliga a retroceder constantemente, a veces a desplazar las fronteras de sus pistas de exploración. Como si el cuerpo danzante trabajara ya los territorios de lo sensible, donde la conciencia, poco a poco, podría despertarse y reconocer las huellas anticipadas de sus propios descubrimientos. (Louppe, 2011, p. 99)

Cuando observé los registros de video indagué sobre los conceptos y componentes técnicos inherentes al principio del peso. En ambos casos, las propuestas que entregaron para el aprendizaje y práctica de las microestructuras coincidieron en la utilización y cercanía con el piso.



**Figura 21: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 3**

Según Louppe (2011), poner el factor peso en sí mismo como objeto de estudio e investigación y centro del enfoque a nivel composicional fue una herencia de la escuela alemana. La “poética del peso” se articula en la lucha de fuerzas opuestas, en la asunción o el abandono del peso a la atracción gravitatoria. (p. 93)



**Registro de video 12: Microestructura 1 / ECM 3 peso**

Los desplazamientos propuestos plantearon un viaje constante entre el eje vertical y horizontal utilizando puntos de apoyo con respecto al piso. “Las dinámicas ascendentes-descendentes (esenciales) están estrechamente relacionadas con el tratamiento del peso. Garantizan su elasticidad, la posibilidad de viajar entre polos opuestos, de mantener la ambivalencia de la caída y el rebote.” (p. 95)

Pude observar el uso del intercambio de peso entre los miembros inferiores en plano medio, lo cual también desencadenó en rodamientos e inversiones del centro de gravedad.



*Figura 22: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 3*

Con respecto a este tema, Louppe menciona que la “poética de la caída” es una figura recurrente en la danza contemporánea y cuyo fin es el encuentro con el suelo. Cada

movimiento es una caída diferida. Cuando se produce esta situación nace la estética del gesto. En el trabajo en relación con el piso, es posible tener todos los músculos tensores aflojados, y lograr cualidades de movimiento excepcionales. También se pueden encontrar puntos de apoyo en la estructura corporal para luego evidenciar el abandono de la masa ponderal. En la relación entre el piso y el peso surge un drama. (p. 94)



***Registro de video 13: Microestructura 1 / ECM peso – aprendizaje en unísono***

*El flujo de la energía invadía cada parte de sus cuerpos. ELLOS, valiéndose del peso implicaban, de manera paulatina, alguna otra parte de su estructura corporal.*



***Registro de video 14: Microestructura 2 / ECM peso – aprendizaje en unísono***

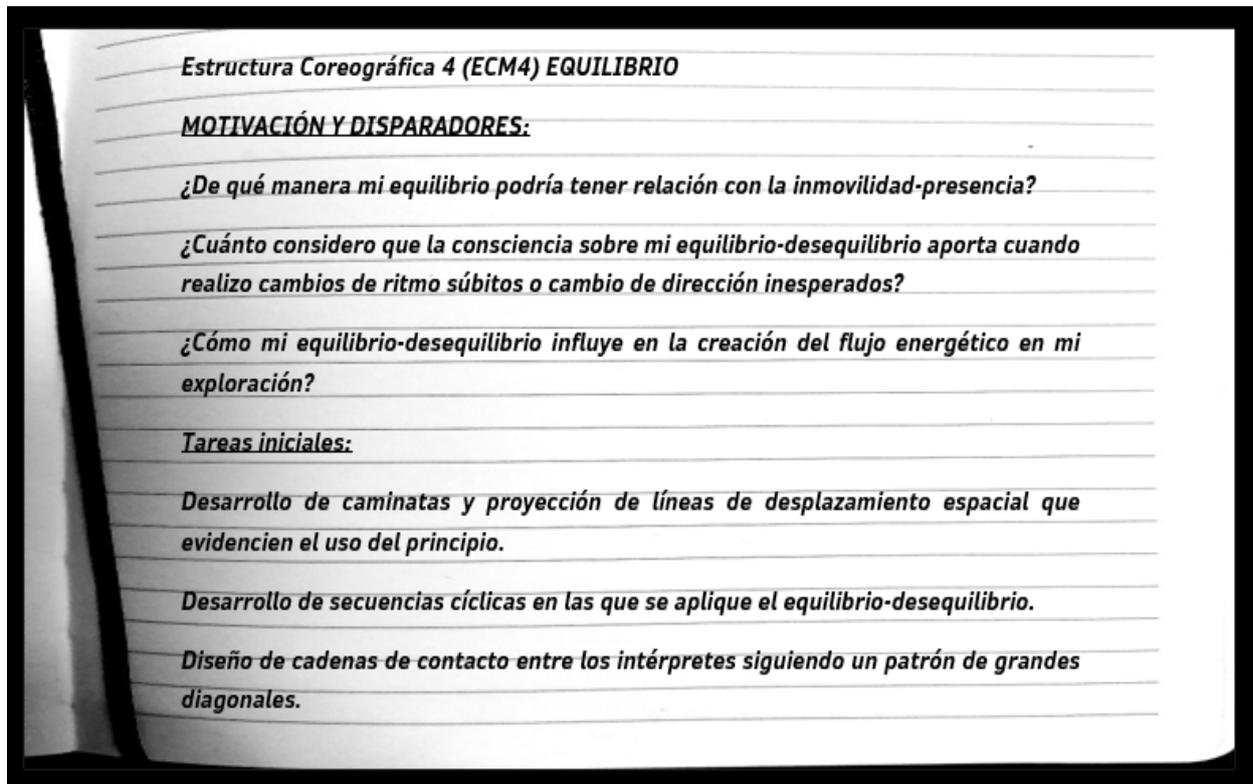
La eficacia y la eficiencia para la ejecución de estas microestructuras fueron primordiales para poder proteger el cuerpo del impacto con el piso y se pensó mucho en qué ocurriría en el caso de la intervención del espacio público. La “muerte vertical” evocada por Doris Humphrey extrae su estática de una fijación de todo el peso del cuerpo por los músculos tensores: un trabajo de mantenimiento mediante los “continuos ajustes” de todo el tejido corporal. Para salir de ello, para liberar el peso dos figuras: el balanceo (*swing*), la caída (*fall*).” (Louppe, 2011, p. 93).



*Registro de video 15: Microestructuras 1 y 2 / ECM 2 aprendizaje en unísono*

La Plaza San Martín posee un piso empedrado e irregular, decidí que haríamos la intervención con zapatillas. Eso cambiaría nuestra sensación de equilibrio y locomoción. Las condiciones que ofrecía un espacio controlado como lo es un estudio de danza no se replicarían en el estado de intervención del espacio público. No cabía la posibilidad de ensayar previamente, sólo podíamos intuir e imaginar lo que sucedería. En la dualidad que significaba ser coreógrafo e intérprete sabía que me estaba preparando para enfrentarme a lo indeterminado y que la única forma de comunicación sería a través del lenguaje que estábamos creando.

### 3.1.4. ECM 4 EQUILIBRIO



Centré mi atención en la dicotomía equilibrio-desequilibrio. Según Barba (1991), desplazar la idea de un equilibrio cotidiano por uno extra cotidiano, da la oportunidad al intérprete de experimentar la precariedad de dicha situación y demanda un esfuerzo físico que dilata las tensiones en el cuerpo. De esta forma se presenta a un cuerpo preparado o listo para expresar, ya que existe la ruptura de un paradigma. Este principio está constantemente implicado en las actividades físicas y el cambio de peso de un punto de apoyo a otro. (p. 34)

Como seres bípedos, nuestras extremidades inferiores transitan constantemente en la esencia de esa dicotomía. La primera necesidad fue explorar el intercambio de peso de un pie a otro durante el desplazamiento por el espacio a través de las caminatas.

Las caminatas fueron utilizadas como hilo conductor de la propuesta de improvisación que se hizo durante la ejecución de todas las microestructuras y generaron una relación directa (a través de la mirada) e indirecta (percepción sensorial del otro) o de proximidad y distancia entre los intérpretes. Así mismo, se exploraron los cambios de velocidades desde la inmovilidad hasta la carrera.

Concebí a la inmovilidad como un punto de acopio de energía generada a partir del recorrido de las caminatas. Posteriormente, esa energía acumulada se utilizó para la toma de las decisiones: continuar el desplazamiento, la ejecución de una ECM o mantenerse como presencia.

Con respecto a la presencia, Louppe (2011) sostiene que, el bailarín contemporáneo enfrenta un doble deseo. Desea la aparición en la mirada del otro y a la vez la eliminación de esa misma mirada, situación paradójica. Lo contenido, lo desapegado y lo discreto son los motores para la aparición de la presencia y de esta manera el bailarín proyecta al exterior una evocación, una forma o una idea. Es como si el sujeto actuante se pudiese distanciar de sí mismo. La presencia en intercambio con la mirada del otro se encuentra en la brecha de la relación que se establece: sujetos actores-receptores. (p. 405-406-408)

Ese estado de inmovilidad aparente, en comparación con la ejecución de cualquiera de las ECM, haría pensar al observador que nada estuviese ocurriendo al interior de esos cuerpos. Afortunadamente eso no fue así. “Pero la danza contemporánea ejemplifica la producción de *presencias*, como relación extrema de la relación del sujeto, relación con su presente inmediato, consigo mismo, con el mundo.” (Louppe, 2011, p. 409)

Para los intérpretes este momento fue fundamental para que pudiesen hacer un diagnóstico rápido de la situación de todos los principios (respiración, movilidad de la

columna, peso y equilibrio) y a la vez tomar decisiones sobre la continuidad de la caminata: velocidad, dirección, trayectoria y diseño.

Decidí entonces, nominar a esa situación de inmovilidad o posición neutral como “estado de alerta”, que fue de vital importancia y de uso transversal durante las improvisaciones, tanto en la sala de danza, como en el espacio público. La inmovilidad influyó en las decisiones sobre la comunicación, balance del espacio, composición y alternancia en el diálogo a través de las ECM.

*La creación de dos microestructuras de contacto entre ELLOS fueron el resultado de las exploraciones y asociaciones con respecto a este principio. En ambas se propuso un desplazamiento que diseñó la trayectoria de una gran diagonal que cruzaba de un punto a otro, cualquier tipo de espacio, tanto cerrado como abierto.*



**Figura 23: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 4**

*La primera de las diagonales requirió establecer la relación con el equilibrio a partir del contacto entre ELLOS. La propuesta fue entrar en una posición conjunta con respecto al cuerpo del otro, pero sin usar los miembros superiores. Se planteó que fuese la caja torácica la que se mantuviera en contacto en tres puntos de la diagonal.*

*En el primer punto, fueron las espaldas las que estuvieron en contacto y debían permanecer de esa forma por el lapso de tres respiraciones (inhalación-exhalación) utilizando el nivel alto. La caminata unió todos los puntos de la diagonal. En el segundo, se buscó otro lugar de contacto, como el pecho con espalda a nivel medio. Y en el tercero, el contacto de alguna extremidad en un nivel bajo al ras del piso.*

*La última microestructura describía un recorrido en línea, pero también podría usarse en diagonal. Para esta propuesta se decidió indagar sobre el principio de equilibrio-desequilibrio a través del contrapeso entre ellos que se generaba al utilizar sus extremidades superiores e inferiores. Verbos como empujar, jalar, soportar, sostener surgieron como guías y como lineamientos para que fijasen ocho posturas de contrapeso durante el recorrido.*



**Figura 24: Percepción del coreógrafo sobre las líneas de fuerza asociadas a la ECM 4**

*Cuando encontraban una postura de contrapeso y hallado el equilibrio, uno de ELLOS desarmaba la figura y proponía otra. El intérprete que quedó inmóvil sosteniendo la postura debía complementar la siguiente, y así sucesivamente, hasta culminar. Esta dinámica transmitía una clara idea de construcción de pieza por pieza y permitiría que el observador fuera testigo de cómo se iba armando la estructura frente a sus ojos.*

**Registro de video 16: Microestructura 2 / ECM 4 equilibrio (para visualizar ir al vínculo): <https://youtu.be/jaW63ynv5Po>**

La exploración sobre el principio de equilibrio fue la única de las estructuras que permitió a los intérpretes trabajar el contacto entre sus cuerpos. En la última diagonal descrita, la premisa fue encontrar el equilibrio en esas composiciones de contrapeso. Pude

observar cómo la respiración, el manejo del peso y la columna vertebral influyeron para alcanzar el equilibrio.

### **3.2. LABORATORIO 2 (IMPROVISACIÓN)**



***Figura 25: INTERVENCIÓN tercer acto – plaza San Martín del Centro Histórico de Lima***

#### **3.2.1. La plaza San Martín del Centro Histórico de Lima. Un espacio apropiado de gran carga simbólica**

La plaza San Martín del Centro Histórico de Lima fue considerada por la UNESCO como patrimonio de la humanidad en 1988. Es un lugar emblemático y distintivo de nuestra ciudad fundada en 1921, como parte de las celebraciones del centenario de la Independencia. Según Raúl Silva (2008) Posee un intrínseco valor arquitectónico, que se vio acrecentado por la presencia de importantes edificios, tales como la sede del Club nacional y el Gran Hotel Bolívar. La presencia de estos edificios le otorgó un aire de modernidad urbana a la Lima de

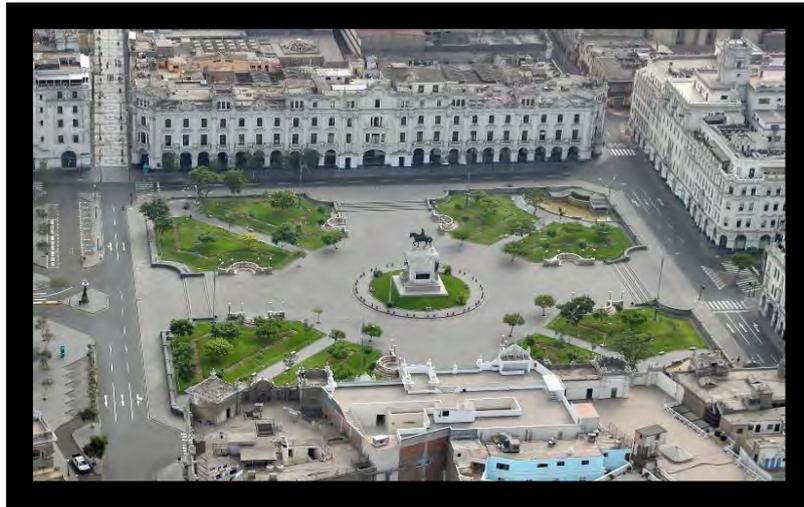
aquel entonces. Basándose en reportes periodísticos, Silva señala que este aire bohemio y señorial fue desapareciendo en las décadas de 1960 y 1970, y para la década de 1980 se había convertido, según la opinión pública de aquel entonces, en el retrato de la degradación general que vivía el país por dicha década. En la década de 1980, señala Silva, la prensa le confería calificativos como: feria pueblerina, circo popular, entre otros. (p. 1-2)

Entre estos personajes callejeros tenemos a los simples oradores, humorísticos o serios, que pueden versar sobre política, religión o incluso astrología, entre otros temas; los llamados charlatanes, vendedores de teatro, conjuntos musicales, ambulantes dedicados a la venta (o alquiler) de libros y revistas, los dedicados a la venta de comidas, dulces, bebidas (como emolienteros) y demás “chucherías”, los canillitas, los lustrabotas y fotógrafos; además de grupos religiosos (Hare-krishna) y desocupados. Los elementos marginales de la sociedad también tienen un sitio en esta plaza: mendigos, locos, delincuentes, prostitutas, homosexuales y niños callejeros (primero llamados *petisos*, luego *pirañitas*) hallaron en ella, además de la sombra en verano y de cobijo en invierno, el agua que pudieran beber de las dos fuentes existentes. (Silva, 2008, p. 12)

Silva señala que, en el año 1997 se reinauguró la plaza San Martín después de siete meses de un arduo trabajo de remodelación y de una inversión millonaria, se recuperaron las estatuas de bronce, los pisos de granito, el mármol de las bancas y las áreas verdes y piletas. Fue bajo la gestión del alcalde de la ciudad, Alberto Andrade Carmona, quien dio el discurso inaugural en la ceremonia de reinauguración. (p.18)

Creo que existen múltiples razones, por las cuales, la plaza San Martín se ha convertido en el lugar preferido para la protestas y manifestaciones sobre otras plazas como

Grau, 2 de mayo (bastión de la CGTP) o el Paseo Naval (a veces usado para mítines y cierre de campañas políticas).



***Figura 26: Vista aérea de la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima***

Está estratégicamente ubicada, con distancias caminables de centros de poder como Palacio de Gobierno, La Municipalidad de Lima, la Catedral, el Congreso y Palacio de Justicia. Además, conecta las avenidas que son perfectas para la movilización, como la Colmena, Paseo de la República y Abancay. En las últimas manifestaciones, el radio de desplazamiento de las marchas inicia, o termina en la Plaza San Martín y se va hasta el Campo de Marte. La plaza tiene un espacio amplio y propicio para las concentraciones. Tiene actividad política con oradores de manera permanente.



*Figura 27: Congregación de personas durante una manifestación en la plaza*

La calle fue uno de los grandes escenarios económicos de los años ochenta en el Perú. A la crisis económica generalizada, la desigualdad de oportunidades, la falta de empleo y la nítida aspiración de querer “ser independiente”, los sectores populares respondieron con una vitalidad sorprendente no sólo por la fuerza económica que llegaron a desarrollar sino también por el significado cultural que estas nuevas prácticas entretejieron. Mas allá de la explicación económica, son pocos los estudios que han intentado entender el fenómeno del mercado informal desde una perspectiva cultural que dé cuenta de la complejidad de variables simbólicas que articula y del conjunto de relaciones sociales que entre los actores ahí se promueven. (Vich, 2010, p.45)

Fue por todos estos motivos que elegí ese espacio específico para la intervención con las ECM. Tuve la intuición de que, en el diálogo entre las ECM y el espacio, sumado a la situación extra cotidiana e indeterminada a la que estarían expuestos los intérpretes, podrían emerger potentes significados que nutrirían el imaginario y la interpretación de los gestos y acciones contenidos en las microestructuras de cada ECM.

La plaza San Martín del Centro Histórico de Lima es un claro ejemplo de apropiación que posee también una fuerte carga simbólica. Según Vidal y Pol, el desarrollo de los aspectos de la identidad y apego se manifiestan con la tendencia de mantenerse en cercanía a un lugar que genera una sensación de seguridad y satisfacción. La forma en que se generan los vínculos de diferentes grupos sociales dándole al espacio un significado compartido ayudan a entender el fenómeno de apropiación del espacio. (2005: 281)

El significado que posee dicha plaza está determinado por las actividades y experiencias que allí ocurren, de manera que es posible estrechar vínculos emocionales con los usuarios. Otro factor que me pareció muy sugerente fue la teatralidad que emana de dicho lugar.

Además de los grupos humanos mencionados, manifestantes religiosos, políticos, oradores, cabe resaltar que la plaza San Martín fue un espacio en donde se presentan con mucha frecuencia obras de teatro callejero, presentaciones de mimo, etc. Posteriormente, todas estas presentaciones fueron reglamentadas por las instituciones ediles y se les designaron anfiteatros en la alameda Chabuca Granda, con lo que desplazaron así a los artistas escénicos de dicho espacio.

Según señala Vich (2010), cada artista de la calle tenía una técnica muy particular para armar un ruedo, por ejemplo, menciona que algunos utilizaban algún elemento, como un

maletín, y lo dejaban en medio de la plaza. Inmediatamente hacían uso de la palabra para convocar al público y generar interés en lo que realizaría con el elemento que hubiese elegido. (p. 32)



*Figura 28: Función de mimo en la década de 1980. Plaza San Martín del Centro Histórico de Lima*

Sin embargo, la teatralidad persiste. La forma de convocatoria de la audiencia se da de manera implícita en una formación circular alrededor del hablante. El emisor se ubica en el centro de un círculo formado por los receptores. Más adelante, analizaré como se relacionó el elemento de la teatralidad con la intervención propuesta desde las ECM.

Todos los cómicos ambulantes reconocen al mimo Jorge Acuña como fundador de la comicidad callejera. En las diversas entrevistas que he realizado, todos han coincidido en

señalarlo como la primera persona que armó un ruedo en la plaza San Martín y como el maestro de quien los más antiguos aprendieron las primeras técnicas. Como los grandes mimos callejeros, Acuña desarrolló una actividad basada en la modificación del espacio público a partir de una política del gesto. Eran los años setenta y el Perú vivía un régimen de dictadura militar. Hablar estaba prohibido y el espectáculo de Acuña vino a construir un nuevo espacio de representación. (Vich, 2010, p.34)

El cuerpo fue el instrumento de escritura. No utilizamos la voz, pero tampoco hacíamos mimo, por lo tanto, uno de los elementos de convocatoria que generalmente es utilizado por el teatro de calle estuvo anulado. De allí que se crearía una nueva forma de observación por parte de la audiencia y la responsabilidad de los intérpretes de ir “creando los espacios” en la plaza.

Existe una problemática generada entre el cuerpo y la ciudad. ¿Dónde están ubicados los cuerpos espacialmente?, ¿cómo se desplazan los cuerpos por la ciudad y cómo se apropian de los espacios?, ¿qué influencia tiene la ciudad y la plaza San Martín sobre la diversidad de esos cuerpos?, ¿qué cuerpos son visibilizados, invisibilizados o marginados?

Estas preguntas fueron guías para poder reflexionar posteriormente sobre los grandes temas e ideas principales para la elaboración de la dramaturgia del LABORATORIO 3 (montaje). Dos líneas de investigación con respecto a la relación cuerpo-espacio que surgieron desde la experiencia y que consideré fundamentales fueron: el género y las relaciones que se generan en las luchas de poder por obtener el control y la hegemonía.

Mientras que para Sennett la relación entre los cuerpos y la ciudad mantienen un largo conflicto en el mundo occidental, De Certeau propuso un concepto moderno de la ciudad como dispositivo. Esto le permitió encontrar una analogía con la organicidad del cuerpo, en

ese sentido se visualizan las avenidas como las arterias y las plazas y parques como los pulmones de la ciudad.

Sin embargo, para Segura y Ferretti (2011), las prácticas corporales transitan y se apropian de estos espacios habitándolos sin estar circunscritos a ellos por lo que existe una relación bilateral: lo que hace en los cuerpos el diseño, planificación y construcción de la ciudad y lo que los cuerpos hacen en y a través de la ciudad. Todos estos conceptos reafirmaron la decisión que tuve para realizar una experiencia que permitiera a los cuerpos de los intérpretes encontrar estas analogías y consecuencias que un espacio con significado pudo aportar a la improvisación. (p. 165)

La Plaza San Martín ha funcionado como un termómetro social. Como espacio público que ha sido practicado y apropiado ha permitido visibilizar el tránsito y conectividad entre Lima Centro, Lima Sur y Lima Norte, y, por ende, la socialización, el intercambio comercial, lo lúdico, el entretenimiento a través de expresiones culturales de diversa índole, pero también la protesta de la ciudadanía.

Para Vich (2010) era importante reconocer las características del público receptor. al tratarse de un espectáculo callejero situado en medio de la ciudad y con una gran cantidad de tránsito de personas que constituían un público muy heterogéneo. Sin embargo, resalta que eran espectáculos producidos y dirigidos hacia los sectores populares. La gran mayoría del público estaba conformado por jóvenes estudiantes de los institutos técnicos del Centro de Lima y vendedores ambulantes que aprovechaban un espacio de descanso. (p. 33)

La toma de las plazas en la historia de los pueblos de la humanidad ha logrado derrocar regímenes políticos enquistados en el poder y manifestar la reivindicación de derechos de las minorías: mujeres, comunidad LGBTQ, estudiantes, trabajadores, etnias

desplazadas e invisibilizadas, etc. Este uso social le brinda a la plaza San Martín un carácter de espacio público para la manifestación de la democracia por parte de los distintos colectivos que buscan la reivindicación y el reconocimiento a través de las movilizaciones y concentraciones.

En la plaza San Martín, por ejemplo, se han enfrentado grupos antagónicos que han reclamado derechos con respecto al género, la comunidad LGBTQ y el colectivo “Con mis hijos no te metas”. El primero ha protestado por la igualdad de derechos y reconocimiento del matrimonio igualitario y el segundo, ha aducido que, según ellos es una intervención internacional para implantar la inexistente “ideología de género” y así “homosexualizar” a la juventud.

El comercio ambulatorio y las transacciones comerciales han sido características de algunos de los usos de la Plaza san Martín, situación que revela la informalidad que presenta nuestro sistema económico, y cómo una coyuntura de protesta política puede ser también una oportunidad para creación de estas relaciones entre los usuarios de dicho espacio.

La plaza siempre estaba llena de gente y había mucho comercio dentro de ella. Una gran cantidad de fotógrafos, lustrabotas y vendedores de golosinas perseguían a los transeúntes ofreciéndoles sus servicios y sus productos. Durante los momentos de mayor tránsito de personas, es decir, entre las cuatro y las seis de la tarde, los cómicos llegaban a armar tres grandes ruedos y dentro de ellos realizaban sus espectáculos. La gente muy apretada, luchaba por conseguir un lugar donde poder escuchar mejor. (Vich, 2010, p.22)



*Figura 29: Puestos de vendedores ambulantes durante un día de manifestación*

Al caer la noche, la plaza también cambia debido al tránsito y la permanencia de los usuarios, a partir de esa hora y en la madrugada coexisten otros cuerpos, unos invisibilizados y otros que buscan el anonimato.

La prostitución masculina, menos visibilizada y reglamentada que la femenina, implica una negociación entre los cuerpos: cuerpo-objeto / cuerpo-usuario, relación de transacción comercial, compra y venta de placer a través del cuerpo.



*Figura 30: Imágenes de un reportaje periodístico de la televisión local*

Un espacio público, como la plaza San Martín, es un espacio simbólico porque tiene una implicancia en el proceso de democratización de nuestra sociedad. Facilita y permite el encuentro entre grupos etarios de distinto nivel cultural, socioeconómico y grupos que cumplen roles sociales específicos.

Aquel elemento de una determinada estructura urbana, entendida como una categoría social que identifica a un determinado grupo asociado a este entorno, capaz de simbolizar alguna o algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto se identifican con este espacio, así como diferentes de los otros grupos en relación con el propio espacio o con las dimensiones categoriales simbolizadas por éste. (Valera, 1997, p. 20)

El uso de los símbolos que son compartidos en un espacio público contribuye al arraigo e identificación de los grupos humanos para la apropiación de este. Según Vidal y Pol (2005), un espacio como la plaza San Martín facilita la experiencia de la vida en público debido a que, al asumirse como un espacio simbólico, está destinado al intercambio de significados. (p. 290)

Después de todas estas reflexiones estuve más confiado en dirigir y ejecutar la intervención, ya que, estaba seguro de que la elección del espacio había sido la correcta para colocar mis lienzos en blanco (ECM) y permitir que emerjan los significados a través de nuestros cuerpos. De todas formas, ese papel dual, del que hablé en un principio, coreógrafo-intérprete, no fue un obstáculo para la experimentación.

Por tal motivo, para continuar con el desarrollo de la ruta coreográfica que propuse para esta investigación, hice el ejercicio de olvidar todo lo referente a la composición y la manipulación del contexto de la improvisación. Si no lograba este objetivo fundamental, habría repetido de alguna manera las relaciones de poder y control que el mismo espacio podía transmitir.

### 3.2.2. El diálogo entre las ECM y el espacio público: La intervención, una situación liminar

Para el análisis de la intervención del espacio público, a través de estructuras predeterminadas, reflexioné sobre la performatividad. El uso de espacios no convencionales, para llevar a cabo experiencias de investigación similares, ha replanteado la relación entre los intérpretes y los espectadores, con lo que se ha generado un cambio en la lectura semiótica de las acciones y de sus significados potenciales.

Respecto a este tema, Erika Fischer-Lichte, en su libro “Estética de lo performativo” (2004) señala que esta relación se nutrió de la fisicalidad entre los participantes y sus diversas respuestas desde lo psicológico, afectivo, energético y reacciones motoras para obtener como resultado intensas experiencias sensoriales. Sostiene que, después de la década de 1960, algunas artes desplazaron sus territorios hacia la performatividad al tener en cuenta el grado de participación de todos los implicados en el fenómeno: intérpretes, espectadores, observadores, etc. De ahí que las condiciones para la producción y recepción han cambiado en aspectos cruciales. (p.22)

Visualizar la intervención como un acontecimiento me permitió decidir que las acciones y gestos de las ECM no dependerían de significados específicos, ya que, desde la estética de lo performativo existe una dicotomía entre sujeto/objeto, significante/significado que comienza a oscilar y perder polaridad durante la performance. De hecho, las intervenciones hechas en la plaza San Martín fueron unas performances.

Para Fischer-Lichte, dentro del desarrollo de una performance se podría tener en cuenta la co-presencia física de los sujetos implicados en el acontecimiento. A través de la presencia física, percepción y sentido de respuesta, los espectadores potenciales podrían volverse co-actores de la performance cuyas reglas de juego se negocian de manera intuitiva y preservan la autonomía de los participantes. (p. 32)

El primer punto de atención durante la puesta a prueba de las ECM en plaza San Martín fue la relación de proximidad y distancia entre los intérpretes, los transeúntes y los usuarios del espacio público. Como lo mencioné anteriormente, una de mis primeras preocupaciones fue evitar que el acontecimiento se circunscriba exclusivamente dentro de los parámetros referidos al teatro de calle y a la práctica de los oradores, que, al convocar a la

escucha de su discurso, dan la posibilidad al transeúnte o al usuario del espacio público de participar.

Generalmente, en este tipo de prácticas descritas, existe un factor primordial que es el uso de la voz y del lenguaje para realizar la acción de convocar. Ante este acto, casi de manera espontánea, se genera una formación circular alrededor del hablante. Al haberse delimitado el espacio teatral, por convención, el hablante se convierte ante la mirada del otro en un actor de su propia actividad.

En otros casos, la formación podría conformarse siguiendo un patrón semicircular, dependiendo de la ubicación del que convoca, en relación con la arquitectura de la plaza. Sin embargo, esta situación que está tomada desde la tradición del teatro de calle, no formó parte de mis planes y mucho menos de la esencia de la investigación.

El cuerpo y su fisicalidad fue el instrumento de comunicación (emisión-recepción de estímulos) de las ECM, por lo tanto, la voz no se usó para la producción de significados, situación que desde primera instancia quebró las reglas de juego acostumbradas para la representación en dicho espacio.

Para poder analizar esta situación, me pareció de vital importancia indagar sobre el concepto de la co-presencia que propone Fischer-Lichte. Ella sostiene que una realización escénica no adquiere su carácter estético y artístico por lo que crea, sino por el acontecimiento que dicha realización escénica ejecuta. Esta realización escénica es auténtica, única e irrepetible en la que la co-presencia de intérpretes y espectadores, al estar sensibles ante el acontecimiento generan un bucle de retroalimentación autopoietico, autorreferencial e impredecible. (p. 38)

Existió un interés de mi parte con respecto al significado y cómo es entendida la performance. Hubo dos tipos de audiencia a lo largo del LABORATORIO, la primera que participó de la intervención del espacio público, que, al no ser convocada por medio de la palabra, generó una serie de respuestas de parte del transeúnte y/o el habitante del espacio público y eso también influyó en el entendimiento sobre la intervención.

Otro tipo de audiencia muy diferente asistió a la presentación de la pieza ETERNA LEVEDAD, correspondiente a la parte del montaje del LABORATORIO, en donde la audiencia estuvo regida bajo las convenciones formales de una sala teatral, concuerdo con esta autora en que muchas performances no están hechas para ser entendidas sino para ser experimentadas, como es el caso de la improvisación a través de las Estructuras Coreográficas Móviles (ECM) en el diálogo que entabló con el espacio público durante el LABORATORIO 2.

Según Katherine Profeta (2015), la creación del significado se realizaría de una manera posterior, el recuerdo de lo que ocurrió trata de organizarse en la mente del observador. Este proceso de organización parte de lo lingüístico, tratando de verbalizar lo que ha acontecido, de ahí la importancia que tiene el lenguaje como una potencial herramienta para la creación y traducción del significado tanto para el bailarín como para el espectador. (p. 52) En ambos soportes de reflexión teórica, me pareció importante la coincidencia con respecto a mis nociones de dramaturgia y cómo es que la he ido aplicando a través de este proceso artístico para la creación en danza. La investigación que propuse acerca de la ruta coreográfica que seguí se fue clarificando durante el propio proceso, de esta forma logré identificarla como una performance no verbal basada en las asociaciones que los intérpretes tuvieron en relación con los principios que propuse como motivación y disparadores. En esta

segunda etapa, con la experiencia de poner a prueba dichas estructuras predeterminadas, pude notar cómo el espacio público influyó en la manera en la que se ejecutaban. Conuerdo con que, la sumatoria de las partes que se van trabajando, a manera de capas o veladuras, van tejiendo un entramado hasta lograr estructurar un discurso propio.

### 3.2.2.1. INTERVENCIÓN primer acto: ECM/plaza San Martín del Centro Histórico de Lima



*Figura 31: Zona demarcada de la INTERVENCIÓN primer acto*



***Registro de video 17: INTERVENCIÓN primer acto***

*Plaza San Martín. 3.15pm: Habitar y crear el espacio fueron las premisas de este primer acto. Se intervino la zona señalada: “explanada 1”. ELLOS se ubicaron en la zona central de la explanada en posición neutral, uno al lado del otro. Se mantuvieron en ese estado sintiendo la materialidad de su propio cuerpo en relación con el espacio público.*

*La primera acción que realizaron fue la de alinear su ritmo respiratorio y emprender la caminata. En un principio juntos, entrando en un ritmo de caminata que coincidía con el de los transeúntes, casi confundiéndose entre ellos. ELLA propone el primer rompimiento del ritmo y de la cotidianeidad de la caminata al proponer caminar hacia atrás en otra velocidad.*

*Al iniciar el diálogo con las ECM, ELLOS se subdividieron en ÉL y ELLA como parte de una misma entidad y eligieron dialogar a través de las “ECM 1 respiración”. Su relación*

*de proximidad y distancia reveló una conexión entre los intérpretes y los usuarios del espacio: transeúntes, personas que ya ocupaban una zona propicia para sentarse y contemplar cualquier acontecimiento. Un grupo de niños ya estaba realizando una actividad en ese espacio, de manera que existió una interrelación durante la intervención. ÉL y ELLA finalizan juntos el primer acto de la intervención en la zona central de la “explanada 1” Él en posición fetal y Ella de rodillas mirando al vacío.*

En el arte, nuestra constante preocupación es la organización del material crudo... El arte del actor consiste en organizar su material; esto es, en la capacidad de utilizar correctamente la forma de expresar con su cuerpo. El actor encarna en sí mismo al organizador y aquello que se organiza (ej. El artista y su material). La fórmula de actuación se debería expresar de la siguiente manera:  $N=A1+A2$  (donde N=el actor, A1=el artista que concibe la idea y sigue las instrucciones necesarias para su ejecución; A2=el ejecutante que ejecuta la concepción de A1). El actor debe entrenar su material (el cuerpo), de esta forma es capaz de ejecutar instantáneamente esas tareas que se reciben de manera externa (por actor, el director). (Meyerhold, 1969, p. 198)<sup>8</sup> (la traducción es propia)

---

<sup>8</sup>. In art our constant concern is the organization of raw material... The art of the actor consists in organizing his material; that is, in his capacity to correctly utilize his body's means of expression. The actor embodies in himself both the organizer and that which is organized (i.e. the artist and his material). The formula for acting may be express as follows:  $N=A1+A2$  (Where N= the actor; A1= the artist who conceives the idea and issues the instructions necessary for its execution; A2= the executant who executes the conception of A1). The actor must train his material (the body), so that is capable of executing instantaneously those tasks which are dictated externally (by the actor, the director). (Meyerhold, 1969, p. 198)

Una de las premisas para habitar este nuevo espacio fue ser consciente de la “porosidad” de nuestro cuerpo, en lo permeable que es para permitir el ingreso y salida de información sensible contenida en todos los estímulos: el sonido de la ciudad, el ruido de los motores de automóviles, el canto de los pájaros, el sonido de las voces de los usuarios, etc.

El concepto de Cathy Turner (2014) me pareció de vital importancia para el trabajo en la plaza San Martín y la intervención a través de las Estructuras Coreográficas Móviles (ECM). Personalmente imaginé el cuerpo como el medio y fin de la investigación y su “porosidad” para recibir los estímulos, por ejemplo, los sonoros, los visuales, y los relacionados a la materialidad y el peso son percibidos a través del tacto. Sin embargo, dentro de mi visión, la porosidad correspondía más al hecho de imaginar al cuerpo como materia y situarlo a merced de las diferentes situaciones que ocurrieron de manera aleatoria.

En el campo visual, una serie de estímulos entraban de manera vertiginosa: la monumentalidad de la plaza, los colores de la vegetación, las formas, volúmenes y pesos de los cuerpos de los transeúntes y usuarios. En el plano espacial, el cambio de ubicación del estudio de danza al espacio público significó pensar el cuerpo en la inmensidad de un espacio abierto y tomar consciencia de las energías que se desplazan constantemente por dicho espacio.

Otra tarea básica fue la consigna de balancear el espacio de acción ubicando las zonas disponibles. La propiocepción cambió radicalmente con sólo estar allí. Fue un momento propicio para que *ÉL* y *ELLA* tomaran consciencia de los principios que rigen las estructuras: respiración, columna, peso y equilibrio.

Para comprender la producción de materialidad en un acontecimiento, Fischer Lichte (2004) menciona que existen cuatro procesos: la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y

la temporalidad. El cuerpo es la materialidad inseparable del intérprete. Para poder generar y percibir la corporalidad se producen dos fenómenos: presencia y corporización.

Desde las experiencias y hallazgos realizados desde la década de 1960 en adelante, se ha focalizado la atención en la utilización del cuerpo: “ser y tener cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico”. Al utilizar diversas estrategias para centrar la atención en el cuerpo fenoménico del actor se logró que la percepción estética coloque al espectador en un estado liminar. (p. 76-99)

Desde el momento en que se rompió la cotidianeidad de la caminata, el espacio cambió que intervenido desde el lenguaje singular que proponen las ECM. Los usuarios se transformaron en observadores y audiencia. Existieron tres niveles de audiencia. El primer nivel, compuesto por los transeúntes, ya que al no ser un evento que convoca a la convención que propone el teatro de calle, muchos de los transeúntes, si bien observaron el acontecimiento, no detuvieron su andar. El segundo, conformado por un grupo de usuarios que se encontraba en las bancas y pequeñas gradas que les permitía sentarse a departir o a contemplar. En ellos fue más evidente la relación de observación y atención a la ejecución del acontecimiento. Y el tercero, un grupo de niños que pateaban una botella de plástico y corrían tras ella. Esta actividad se dio en paralelo manteniendo un balance espacial, de manera que estos tres niveles convivieron durante un lapso de la intervención.

De acuerdo con lo que menciona Fischer-Lichte, la presencia se genera a través de procesos específicos de corporización donde el actor utiliza su cuerpo fenoménico dominando el espacio y la atención con una comprobable fuerza de atracción. La mente no puede existir sin el cuerpo, se articula así misma a través de la fisicalidad. Al negar la dicotomía cuerpo-mente y partir de la teoría del *embodied mind*, ante la presencia del actor, el

espectador es capaz de sentirse a sí mismo y al actor como mentes corporeizadas percibiendo lo ordinario como extraordinario. Esta situación genera una energía en el cuerpo del actor que se transmite al espectador ejerciendo una fuerza energética y tensión presente. (p. 93-101)

La magia de la presencia del performer recae en su habilidad particular para generar una energía que pueda ser percibida por los espectadores afectando el espacio y tiñéndolo mientras circula. Esta energía constituye la fuerza que emana del performer. En tanto los espectadores generen energía en ellos mismos, percibirán al actor como una fuente de poder. Esta energía inesperada fluye y se transforma tanto en el actor como en el espectador. (Fischer-Lichte, 2004, p. 98)<sup>9</sup> (la traducción es propia)



---

<sup>9</sup> The magic of presence therefore lies in the performer's particular ability to generate energy so that it can be sensed by the spectators as it circulates in the space and affects, even tinges them. This energy constitutes the force emanating from the performer. Insofar as it animates the spectators to generate energy themselves, they will perceive the actor as a source of power. This unexpected energy flow thus transforms actor and spectator alike. (Fischer-Lichte, 2004, p. 98)

3.2.2.2. INTERVENCIÓN segundo acto: ECM/ plaza San Martín del Centro Histórico de Lima



*Figura 32: Zona demarcada de la INTERVENCIÓN segundo acto*



*Registro de video 18: INTERVENCIÓN segundo acto*

*Plaza San Martín 3.35pm. Generar espacios en una zona de alto tránsito a través de la ECM 2 columna. Se intervino la “explanada 2”. ÉL y ELLA se posicionaron en la zona de las escaleras que permiten el acceso a la plaza que conecta con una avenida, por lo que es una zona de alto tránsito. La ECM 2 columna trajo toda la experiencia de los movimientos circulares y continuos con respecto al diseño de la trayectoria que imprimían en el espacio.*

*A través de los movimientos de rotación y traslación, y utilizando las estrategias practicadas en el LABORATORIO 1 construcción, esta improvisación mantuvo una posición central en ese sector escogido. ÉL y ELLA sostuvieron un flujo constante en el movimiento. Hubo pequeños momentos de detención en los que fue evidente que ÉL y ELLA afinaban sus sentidos para poder seguir relacionándose de manera indirecta entre ellos, el espacio y los usuarios.*

*Continuos espirales ascendentes y descendentes cruzaban el espacio acercándolos y alejándolos. Por momentos, ÉL y ELLA, en esta relación de cercanía, lograrían volverse nuevamente una unidad.*

“La espacialidad, es también, transitoria y fugaz. No existe antes, más allá o después de la performance, pero emerge en y a través de ella, tal como la corporalidad y tonalidad. Así como la espacialidad necesita ser distinguida del espacio en el que ocurre.” (Fischer-Lichte, 2004, p. 107)<sup>10</sup> (la traducción es propia)

---

<sup>10</sup> “Spatiality, too, its transitory and fleeting. It does not exist before, beyond or after the performance but emerges in and through it, as do corporeality and tonality. As such, spatiality needs to be distinguished from the space in which it occurs”. (Fischer-Lichte, 2004, p. 107)

La denominada “explanada 2” en la plaza San Martín conecta con una gran avenida, de allí que la presencia de los automóviles y el sonido que producen sea mayor. El tránsito vehicular sumado al tránsito de los usuarios en esta zona trasladó la atención de esta segunda improvisación a la manera en la que se construía y deconstruía el espacio ante la intervención de las estructuras coreográficas.

En esta experiencia resaltó la forma en la que los movimientos y trayectorias de los intérpretes dialogaron con la gran afluencia de transeúntes. Se generó la construcción de un microcosmos en el que las constelaciones coexistían en un caos organizado. Al tener la característica de no llevar el cuerpo a descansar completamente en el piso, los espirales ascendentes y descendentes funcionaban a manera de resortes que modificaban el espacio a partir de la relación de proximidad y distancia entre los intérpretes y los usuarios-espectadores.

La relación de proximidad-distancia entre los intérpretes creó la ilusión de que existía un hilo invisible que conectaba sus cuerpos. El espacio se iba creando y modificando constantemente en relación con lo cerca que se encontrasen o lo mucho que optaran por alejarse.

La geometría de la “explanada 2” es más cercana a un rectángulo por tener a un lado las amplias escaleras de acceso y zonas para sentarse a lado derecho e izquierdo. Por lo tanto, la presencia de lo circular y de los movimientos espiralados que la columna propuso fueron mucho más visibles a nivel de los diseños geométricos que pudieron abstraerse de la experiencia.

Para Fischer-Lichte (2004), la espacialidad constituye un elemento fundamental en la producción performativa de la materialidad. El espacio, es un espacio atmosférico, en donde

la espacialidad surge del uso específico que los actores y espectadores hacen de dicho espacio, pero también de la atmósfera que el propio espacio emana. Una de las características que posee el espacio performativo como espacio atmosférico es que la espacialidad no se relaciona con una obra, sino con un acontecimiento. El espectador es consciente de su propia corporalidad en interacción con el entorno. Fischer-Lichte define al espacio performativo como un espacio liminar que está expuesto a transformaciones. (p. 107-114)

### 3.2.2.3. INTERVENCIÓN tercer acto: ECM/ plaza San Martín del Centro Histórico de Lima



*Figura 33: Zona demarcada de la INTERVENCIÓN tercer acto*



***Registro de video 19: INTERVENCIÓN tercer acto***

*Plaza San Martín 3.55pm. Ser conscientes del ritmo y la relación de la presencia/ representación. Se intervino la “explanada 3”. ÉL y ELLA irrumpieron en el espacio lateral de la plaza. Dicho espacio estaba siendo usado por unos “skaters”, ellos patinaban en grandes recorridos circulares ocupando las escaleras y gran área de dicha zona.*

*ÉL y ELLA, a través de las caminatas con súbitos cambios de ritmo y direcciones, logran apropiarse de la zona y desplazar a estos usuarios que adoptaron posteriormente la postura de contemplación del acontecimiento. ÉL se tiende en el piso y ELLA se coloca muy cerca.*

*A partir de ese momento, el diálogo entra en una sutileza de cambios de ritmo que evidencian la escucha y co-presencia de todos los elementos, intérpretes y espectadores. ELLA reacciona ante el impulso que ÉL realiza para incorporarse, inician nuevamente un*

*intenso diálogo utilizando todas las ECM, incluyendo las correspondientes a los principios de peso y equilibrio.*

*ÉL y ELLA se toman más pausas para poder sentir la propuesta del otro y poder complementarla con acuciosidad. ELLOS tomaron conciencia de que estaban emergiendo significados y que el espacio performativo les permitió que la presencia se manifieste.*

“La relación entre la repetición y el cambio produce el ritmo. La repetición por sí misma no crea el ritmo. El ritmo puede ser descrito como un principio organizador que presupone una permanente transformación y opera para alcanzar ese cambio.” (Risi 2004: 165-67; Bruestle *et al.* 2005)<sup>11</sup> (la traducción es propia)

A estas alturas de la intervención, emergieron el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico de los intérpretes. El haber pasado por la experiencia de improvisación en las dos zonas anteriores afinó los sentidos y el estado de alerta de estos. Fue evidente el cambio de ritmo en la ejecución y decisiones que tomaron, como si estuviesen siendo conscientes que comenzaban a emerger significados y decidieron incorporarlos a dicho diálogo.

Según Fischer-Lichte (2004), el ritmo establece una relación con la espacialidad, la sonoridad y la corporalidad. Es un principio que permite ordenar, y cuyo objetivo es la regularidad, en lugar de la proporción. Sin embargo, estas relaciones son cambiantes, ya que su aparición y desaparición determinan la divergencia y la repetición. Como estructurador del tiempo, el ritmo es un elemento fundante en el bucle de retroalimentación autopoietico, ya

---

<sup>11</sup> “The exchange between repetition and deviation produces rhythm. Repetition alone would not create rhythm. Rhythm can thus be described as an organizing principle that presupposes permanent transformation and operates in order to further such change.” (Risi 2004: 165-67; Bruestle *et al.* 2005)

que es un elemento inherente al cuerpo humano y por ello cada cual lo percibe de forma singular. (p. 133-137)

La forma de crear y ocupar los espacios clarificó las decisiones que los intérpretes tomaban de manera expreso. En este caso, el empoderamiento de los intérpretes pudo sugerir que el espacio performativo les permitió que emergiera la presencia, que según Fischer-Lichte, se relaciona con lo que muestra el cuerpo del actor en contraposición con la idea de representación, que está ligada a la aparición del personaje dramático relacionado con el texto literario que infringe una represión sobre el cuerpo. (p. 137-147)

Retomando uno de los temas de las preguntas de investigación, que corresponde a la manera en la que se llenaban de significado las ECM al interactuar con el espacio público, tengo que recordar que, en un inicio, durante la etapa del LABORATORIO 1 construcción, este punto fue un tema recurrente.

Las indicaciones preliminares fueron que los intérpretes crearan los movimientos de cada microestructura con la condición de que carecieran de un significado. De esta forma, debido a todos los elementos que participan en un acontecimiento como la intervención de un espacio público, las ECM indefectiblemente fueron susceptibles a albergar significados diversos.

Fischer-Lichte sostiene que los elementos emergentes en las realizaciones escénicas que carecen de significado le permiten al receptor una pluralización de asociaciones significativas. Cuando se perciben los elementos composicionales desde su materialidad, se están percibiendo como autorreferenciales. En la autorreferencialidad coinciden materialidad, significante y significado, es decir que las cosas significan lo que son y ese significado tiene su origen en la percepción. Fischer-Lichte cita el concepto de símbolo de Benjamin, es ese

algo que posee un significado intrínseco en su autorreferencialidad y existe una coincidencia entre significante, significado y la materialidad sin que esto implique la participación de un receptor. La alegoría es el concepto que se contrapone al símbolo y es allí donde es necesario configurar los significados a través de la subjetividad, ya que considera al objeto como un fragmento con arbitrariedad subjetiva. (p. 140-155). Al finalizar la intervención de la plaza San Martín a través de las ECM, desde mi lugar como coreógrafo decidí reflexionar sobre la oscilación entre el símbolo y la alegoría.

### **3.3. LABORATORIO 3 (MONTAJE)**



*Figura 34: Imagen de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-PUCP*



*Registro de video 20: TRAILER de ETERNA LEVEDAD*

### 3.3.1. Hacia la creación de una dramaturgia resultante del LABORATORIO

El LABORATORIO 3 fue el resultado de haber puesto a prueba las ECM en el espacio público. La ruta coreográfica relacionó las experiencias realizadas en conjunción con otros elementos externos al cuerpo-mente del intérprete que hasta ese momento de la investigación había sido el eje central y foco.

Fue un momento en el que afloró mi percepción e intuición como coreógrafo para tomar decisiones sobre el material de improvisación. Hice una edición y posterior ensamblaje de todas las partes, reposicioné, yuxtapuse e incluí otros materiales que no formaban parte de las ECM en función de crear una narrativa escénica con fondo, forma y una estética específica.

Cabe destacar que, la dramaturgia que realicé para la pieza “ETERNA LEVEDAD”, se inspiró en el resultado de la puesta a prueba y exposición de las ECM en la Plaza San Martín. Como lo mencioné en el LABORATORIO 2, ese espacio específico me brindó asociaciones e imágenes que quise rescatar. Es claro que decidí hacer una síntesis y abstraer dicha experiencia de manera que pudiese ser evocada y no representada.

Por lo tanto, la primera decisión fue que nada debía remitir a ese espacio específico, ni a nivel sonoro, ni apelando al uso de imágenes de proyección de video. Mi objetivo fue lograr una universalización de la experiencia para que no se remita a un acontecimiento local.

Otra decisión que tomé fue que la caja negra del teatro estuviera completamente vacía. Uno de los elementos más importantes que debía ser evocado, fue la amplitud del espacio. Durante los LABORATORIOS 1 y 2, la característica espacial de vacío y amplitud dio la posibilidad de tener al cuerpo y al movimiento en el centro de la observación, así como también permitió en la puesta en escena la evocación de los grandes desplazamientos realizados en la plaza.

La iluminación se encargó de crear los efectos de cambio de espacio-tiempo, así como el juego de luz-sombra para accionar sobre la relación de lo íntimo y lo público. A través de algunos recursos cromáticos específicos se logró evocar el día, la noche o algunos espacios oníricos. El recurso dramático del *flashback* evocado a través de apariciones y apagones fue de vital importancia en la concepción de “ETERNA LEVEDAD”, ya que una acción muy concreta y cotidiana asociada a un único elemento de utilería fue el hilo conductor de toda la pieza. Esta acción fue el desencadenante de toda la acción dramática y también fue el punto donde se concluyó, y que le dio una sensación cíclica.

Los vestuarios fueron lo más parecido a la ropa de trabajo con la que se siguió la ruta coreográfica desde un inicio. Durante el LABORATORIO 1, primó la comodidad, es decir pantalón largo de buzo, polera y medias para poder efectuar deslizamientos y giros que se podían realizar en el suelo del estudio de danza. En el LABORATORIO 2, seguí la misma línea, colores neutros y además se utilizaron zapatillas por la naturaleza del suelo existente en el espacio público.

Parte de mi propuesta fue que, *ELLOS* pudiesen mimetizarse con cualquier otro usuario o transeúnte de la plaza San Martín, por lo tanto, desistí de la idea de utilizar algún vestuario teatral. Me focalicé en la neutralidad, por lo que opté por regresar al concepto del LABORATORIO 1: la base superior sería negra para ambos y en la parte inferior designé el color amarillo para *ELLA* y el rojo para *ÉL*, en contraposición con el estereotipo (rosado/femenino, celeste/masculino) otorgado a los géneros.

Con respecto a la sonoridad de “ETERNA LEVEDAD”, utilicé la fórmula “silencio-composición sonora-silencio”. El silencio fue utilizado para la iniciación y conclusión de la acción que fue el hilo conductor de la pieza. El tema de la composición sonora representó una búsqueda que pudiera satisfacer las necesidades de la estructura final que había fijado.

Encontré la composición musical adecuada una vez fijada completamente la estructura coreográfica. El tema Yufuin 2 de la agrupación Hauschka cumplía con los requisitos que consideré necesarios, entre ellos la continuidad entre atmósferas contrastantes y la evidente manipulación de los sonidos por medios electrónicos como computadoras.

Este tema funcionó a manera de una narración paralela, no posee letra y esto se ajustó perfectamente para los objetivos y dinámicas de cada parte de la pieza. Logró acentuar gestos y momentos de intimidad y de expansión.



***Registro de audio 01: Yufuin 2 de la agrupación Hauschka***

El único elemento de utilería, un globo transparente de mediana proporción se encuentra suspendido entre *ELLOS*. Está unido a la tierra a través de un delgado hilo rojo. El globo simboliza “el mensaje”, inspirado en la estética de los comics y la iconografía. El globo es la representación de algún mensaje verbal o algún pensamiento.

En este caso, “el mensaje”, resultante y objetivo de cualquier acto de comunicación, fue el motivo de disputa. La intervención del espacio público se tradujo para mí como una experiencia de incomunicación entre los diversos grupos de usuarios que habitan y comparten dicho espacio. Existe una lucha por la hegemonía, el control y el poder.

La delimitación de los espacios utilizados dentro de la plaza responde a las características de los grupos que habitan dicho espacio público. En el caso de la plaza San Martín, los horarios también suelen cambiar las atmósferas y la afluencia de los usuarios de

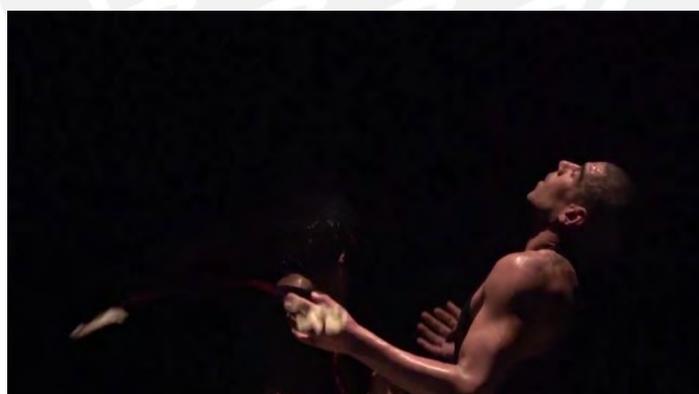
manera radical. Mi intención fue que el globo pudiese ser asociado a dicha incomunicación y a la falta de herramientas que tenemos para transmitir “el mensaje” entre nosotros.

Dicho todo esto, el concepto de dramaturgia que formulé para esta creación fue:

**La construcción y uso reflexivo de una estructura que permite la yuxtaposición y diálogo de los diversos sistemas sémicos (coreografía, iluminación, sonido, vestuario, utilería, etc.) implicados en la performance con la finalidad de producir una narrativa escénica.**



*Figuras 35: Imagen de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-PUCP*



*Figuras 36-37-38: Imágenes de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-*

*PUCP*

### 3.3.2 Estructuración del montaje de “ETERNA LEVEDAD”



***Figura 39: Imagen de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-PUCP***

A partir de las dos líneas temáticas que recogí una vez finalizado el LABORATORIO, diseñé un guion que pudiese albergar las ECM, a manera de articulaciones para el desarrollo de la narrativa de la puesta en escena.

El tema principal de la pieza fue la incomunicación, y se materializó a través de los cuerpos de *ELLA* y de *ÉL*. Una de las reflexiones que surgió después de mi análisis del material de registro de las intervenciones fue que la ejecución de las estructuras, la energía y la aplicación de las fuerzas en las ECM era igual para ambos intérpretes. ¿Qué era lo que nos hacía diferentes?

Decidí crear una acción única que sirvió como hilo conductor de toda la pieza, la imagen inicial de *ELLA* y *ÉL* sosteniendo con una mano el delgado hilo rojo que los une a la tierra. En la punta de ese hilo, levita un globo. Relacioné esta imagen a la idea del acto de comunicación y asocié el mensaje a un objeto material, en este caso el globo.

Dicha acción sería interrumpida en dos oportunidades, la primera haciendo un quiebre para permitir, a través del lenguaje de la danza, el ingreso del espectador al mundo interno de cada uno de los intérpretes. La segunda vez, la imagen de una disputa por tener el control sobre el “globo-mensaje” se disuelve en la oscuridad, dejando la historia suspendida en el tiempo.

Hasta ese momento, no tenía muy claro lo que sucedería después de ese apagón que sugiere el paso a otra realidad de espacio-tiempo en donde podrían desarrollarse las ECM. Lo que sí tenía muy claro fue que la imagen inicial se retomaría. Esta vez *ELLA* y *ÉL* irían tratando de traer a tierra ese mensaje que levita sobre sus mentes. Mano a mano, de manera secuencial y progresiva, el mensaje llegaría a estar suspendido entre sus rostros. Finalmente, *Él* tomaría la decisión de destruir el mensaje. Al concretar esa acción base, surgió el nombre de la pieza: “ETERNA LEVEDAD”.

ETERNA LEVEDAD fue compuesta en tres partes, la primera parte propone una imagen y una acción que incluye un elemento (un globo). Esa acción se interrumpe, por medio de un salto de espacio y tiempo, para poder entrar en la mente de dos personajes, *ÉL* y *ELLA*.

El segundo momento evoca y reflexiona sobre la existencia del mundo interior, auto reconocimiento, tensiones y lucha de fuerzas, oposiciones y soportes. En el tercer momento, la acción es retomada e incluye al globo para cerrar la pieza. Dentro de ese esquema ha

habido un trabajo más minucioso, como una especie de intervención quirúrgica. Decidí yuxtaponer estructuras y acciones, realizar unísonos y momentos de dúo utilizando técnicas de composición coreográfica.

El elemento del globo no se queda estático y ajeno en el lugar de inicio, tiene todo un recorrido para llegar al mismo lugar con lo cual quise sugerir la idea de circularidad. El esquema es muy sencillo: principio o propuesta de acción, medio o trama, nudo o conflicto y finalmente la resolución del conflicto. La riqueza está en lo que la danza puede evocar a través de su propuesta kinestésica.

En la obra hay una relación entre dos seres humanos formando estructuras, armonías y ritmos diversos, se les ve atravesando distintos momentos en esa relación (aunque sin énfasis en la expresión de emociones), y aparece un globo casi como un tercer personaje pasivo o neutro, cuya función “activa” sería al mismo tiempo el remate de la pieza.

Utilicé el recurso del *flashback*, ya que permite la capacidad de reconstruir todo lo que ha ocurrido frente a nuestros ojos y oídos para darle un sentido final. A partir de la sorpresa, que se genera al final de la pieza, mi intención fue sugerir un proceso mental en el observador para tratar encontrar diferentes significados. La danza evocó sensaciones, sentimientos y vibraciones que no pueden ser traducidas a un lenguaje verbal. Mi objetivo con esta pieza fue abrir preguntas, generar nuevos cuestionamientos sobre las relaciones entre los cuerpos y qué implican cuando son vistos. Cuando esos cuerpos son puestos en escena se hacen más evidentes sus diferencias, pero también, sus similitudes. Sus tensiones, sus luchas por el control y el poder, pero también la construcción de puentes, de bases sólidas para sostenerse entre sí. Como coreógrafo, siempre me ha interesado producir y exhibir obras en

las que exista la colaboración del espectador para completar los significados, es decir, me interesa proponer materiales coreográficos que generen reflexión en la audiencia.

Finalmente, considerando que toda obra artística corresponde al sentir de una época histórica, el gran tema que surgió después de la intervención del espacio público fue la incomunicación. Como temas secundarios propuse la incapacidad de poder comunicarnos entre los propios habitantes de un mismo espacio y la falta de empatía por el otro, quizá consecuencia de la globalización y despersonalización. Y, por último, se manifestó también el asunto referido la lucha de los géneros por la hegemonía que no permite que los mensajes de esa precaria comunicación se materialicen.

### 3.3.3. OBERTURA

*Apagón y silencio. ELLA y ÉL aparecen en la esquina izquierda del fondo del escenario. Están de pie, uno al lado del otro tomando con una de sus manos el delgado hilo rojo, que es el conector entre el globo que flota sobre ellos, y el peso que lo une hacia la tierra.*

*Un haz de luz los alumbra lentamente, ELLA y ÉL se mantienen en un estado de desequilibrio en un ligero vaivén de adelante hacia atrás. Mientras sostienen el globo, esbozan suavemente una sonrisa mirando hacia el frente. Al cruzar miradas de manera súbita, y con un cambio de tonicidad corporal, comienzan una disputa por quién tiene más cerca ese globo que flota sobre ellos.*

*Utilizando un recurso teatral, ELLA y ÉL se quedan congelados en la figura de la disputa. ELLA sale expulsada de esa figura que ÉL sostiene en la inmovilidad sujetando el hilo del globo. La atmósfera se torna azul, sugiriendo un espacio onírico en donde ELLA*

*realiza una serie de movimientos que la llevan hacia el piso en espirales descendentes que muestran cierta agitación.*

*Después de respirar boca arriba en el piso, ELLA regresa a la posición de disputa en dónde queda congelada sosteniendo el globo. ÉL va hacia adelante y hace lo propio realizando una serie de movimientos circulares y de alargamiento de las articulaciones. Él realiza una serie de giros que lo llevan hasta el piso.*

*Luego de evidenciar el proceso de respiración en tres oportunidades, ÉL regresa rápidamente a la postura de disputa en donde ambos retoman la acción de jalarse entre sí el delgado hilo que une el globo al piso. Después de forcejear por un momento, sueltan suavemente ese hilo y el globo comienza a elevarse casi un metro y medio sobre ellos. ELLA y ÉL se quedan observando ese globo como si fuera ese mensaje que se aleja y que es imposible de ser comunicado.*

#### 3.3.4. DEC (Diálogo de Estructuras Coreográficas)

*Atmósfera cálida. ELLA y ÉL están frente a frente en una diagonal, se miran. ELLA corre raudamente hacia el centro del escenario. ÉL corre hacia el centro y la recibe sobre su hombro y ELLA queda suspendida un momento en el aire. ÉL realiza una serie de giros que marcan el camino de descenso. Cada uno regresa al punto inicial y equidistante para ejecutar frente a frente la ECM 1 (respiración).*

*Al finalizar esa acción en el centro del escenario cruzan sus brazos y una mirada. Cada uno toma un sector del escenario, ELLA, el lado izquierdo, y ÉL, el lado derecho. La atmósfera cambia por acción de la luz. ELLA está en una atmósfera celeste y ÉL está en una atmósfera magenta. Realizan de manera continua los movimientos de las ECM y por*

*momentos tienen conexiones a través de pausas, lo cual evidencia un diálogo. ÉL irrumpe en el espacio dónde está ELLA y cae al piso elevando el tórax.*

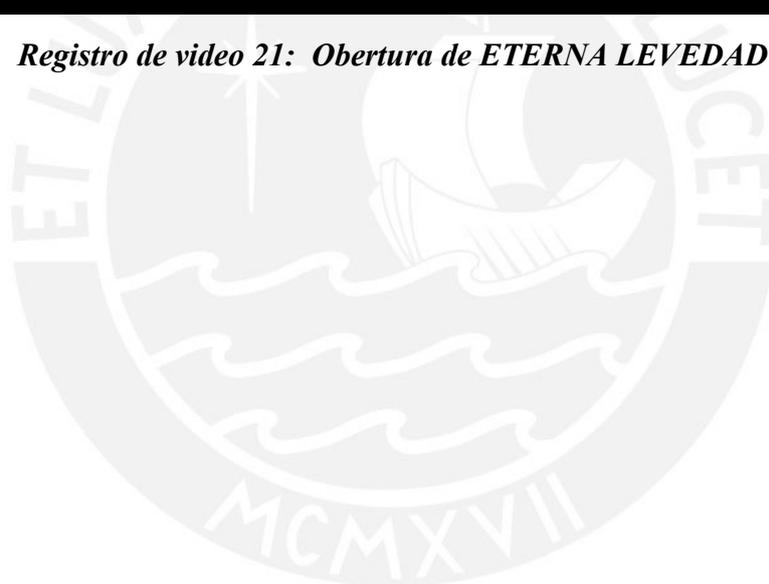
*ÉL yace en posición fetal en la atmósfera celeste, ELLA realiza de manera enérgica un aleteo con sus brazos. Él se incorpora y ambos toman una diagonal hasta llegar a la esquina anterior derecha del escenario. Un cambio de atmósfera sugiere un espacio de intimidad, frente a frente dialogan con sus cuerpos.*

*ELLA salta sobre su hombro y ÉL a través de giros la lleva hacia el centro del escenario en dónde realizan la estructura de contacto correspondiente al principio de equilibrio. Los intérpretes diseñan una amplia diagonal en la que utilizan los soportes de sus propios cuerpos para sostenerse entre sí. Esa acción concluye con ambos echados boca arriba en el centro del escenario.*

*ÉL se incorpora y comienza a realizar la estructura correspondiente al principio de columna. Por medio de movimientos ondulantes en los miembros superiores y en la columna, diseña una trayectoria en la línea posterior del escenario. ELLA se incorpora y, juntos, continúan explorando el principio de columna, cada cual con su respectiva estructura.*

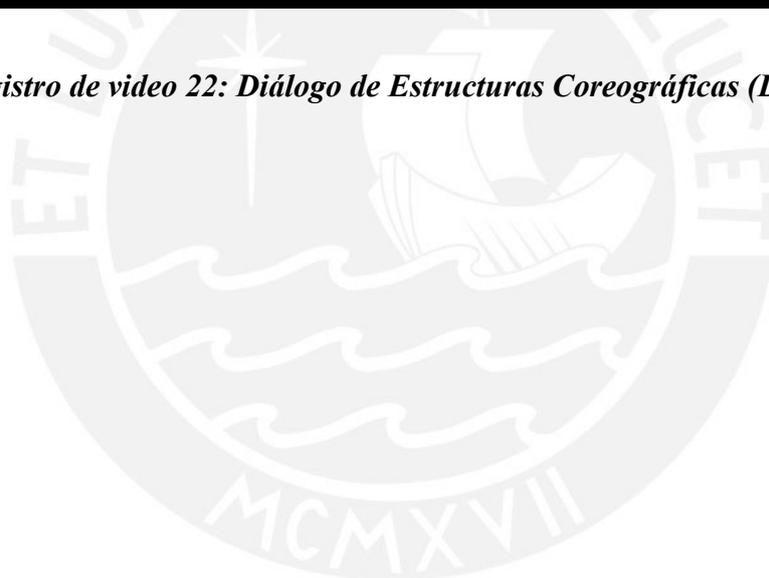


*Registro de video 21: Obertura de ETERNA LEVEDAD*





*Registro de video 22: Diálogo de Estructuras Coreográficas (DEC)*





*Figura 40: Imagen de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-PUCP*

#### 3.3.4. ETERNA LEVEDAD

##### Sinopsis:

Pieza coreográfica dirigida e interpretada por José Ruiz Subauste en compañía de Vanessa Ortiz Aste. Eterna levedad es resultado del laboratorio de una investigación desde la práctica escénica para obtener el grado de Magíster en Artes Escénicas en la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En esta investigación, el coreógrafo narra y reflexiona sobre la ruta coreográfica y explora los diversos significados y hallazgos que surgen desde la improvisación a partir de estructuras físicas específicas. Dichas estructuras fueron pensadas, en un inicio, para intervenir espacios públicos. Los principios en los que se basan estas estructuras son:

respiración, movilidad de la columna, peso y equilibrio. Sin embargo, la metáfora aflora y sugiere la complejidad de las relaciones humanas y la contraposición de los géneros en la lucha por el control y el poder.



**Figura 41: Imagen de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-PUCP**

**ÉL**

**José Ruiz Subauste**

Actor, bailarín, coreógrafo y director, un artista multidisciplinario con tendencias eclécticas. Bachiller en Educación por la Pontificia Universidad católica del Perú. Ha realizado sus estudios de teatro a nivel profesional en la AIA Cuatrotablas.

Su formación como bailarín la inició en Lima en la escuela Danza Lima y en Terpsicore Escuela de Danza. Realizó estudios de especialización en danza contemporánea en De Ámsterdam Hoog School voor de Kunsten (AHK-SNDD- Ámsterdam), fue becado en Danza Universitaria (UCR-Costa Rica) compañía de danza emblemática en dicho país, fundada por el maestro Rogelio López.

Ha sido galardonado por el Kennedy Center for the Performing Arts (NYC-Washington DC) en el año 2009 con la beca para bailarines de danza moderna y en el año 2010 ha sido premiado con la residencia artística OMI Dance Collective (NY) entre más de 24 países y 60 coreógrafos a nivel mundial. Asimismo, es invitado a dirigir una coreografía para el grupo independiente EUREKA dance festival de la comunidad dancística de DC estrenada el mismo año. Ha realizado trabajos como director, bailarín y coreógrafo e intérprete en Lima-Perú, Francia, Holanda, Costa Rica, Ecuador, Nueva York, Washington DC., México DF. y Buenos Aires, Argentina.

Entre sus obras más destacadas está el unipersonal inspirado en “La metamorfosis” de Franz Kafka (Dir. Rebeca Ráez 2004) y “Orlando” de Virginia Woolf (Dir. Rebeca Ráez 2005). Entre sus principales direcciones se encuentran “Signos Vitales” (2007), espectáculo de danza contemporánea; “Irrevocable” (2008), basado en Mrs. Dalloway de Virginia Woolf; “Indi-BI-sible” (2010); “Fracturas” (2011) y su unipersonal “WILD” (2014) basado en los juicios a Oscar Wilde.

Es instructor del método pilates, especialista en expresión corporal para actores y complementó sus estudios con cursos asistenciales de fisioterapia y rehabilitación. Actualmente es maestro en la Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú en donde además se encuentra cursando la Maestría de Artes Escénicas.



*Figura 42: Imagen de la función en el 18 Festival “Saliendo de la Caja” FARES-PUCP*

**ELLA**

**Vanessa Ortiz Aste**

Bailarina profesional de Danza contemporánea, graduada con el título de Bachiller en danza por la Pontificia Universidad Católica del Perú y estudiante de la Maestría en Artes Escénicas PUCP.

Ha trabajado con coreógrafos internacionales como José Vidal, David Zambrano, Lea Anderson, Martin Kivaldi, Francisco Córdova, Pau Aran, Damián Jalet, entre otros. Actualmente es miembro oficial de la Compañía Danza PUCP.

Ha tenido presentaciones en el extranjero como en Inglaterra, Gales, Chile y de manera virtual como miembro del proyecto TRANSCENDENTAL de José Vidal en Alemania.

Se desempeña en el rubro de la enseñanza como jefe de práctica en la Facultad de Artes Escénicas PUCP. En territorio internacional ha impartido clases en la Universidad de Panamá y en la Bath University en Inglaterra.



*Registro de video 23: ETERNA LEVEDAD registro de la función en el 18 Festival*

*“Saliendo de la Caja” FARES-PUCP*

**Tabla # 1: Ficha técnica y artística de ETERNA LEVEDAD**

TÍTULO DE OBRA/PERFORMANCE	ETERNA LEVEDAD
PAÍS /COUNTRY	Perú
DRAMATURGIA / PLAYWRIGHT	Jose Ruiz Subauste
DIRECCIÓN /DIRECTOR	Jose Ruiz Subauste
ELENCO /CAST	Jose Ruiz Subauste / Vanessa Ortiz Aste
DURACIÓN /LENGHT	25 minutos
CONTACTO / CONTACT	Jose Ruiz Subauste jrsubauste@yahoo.es
VIDEO ENLACE	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Os1fQl6ZQP0&amp;t=319s">https://www.youtube.com/watch?v=Os1fQl6ZQP0&amp;t=319s</a>
EQUIPOENGIRA/TOURINGPARTY	3 personas

## **PLATAFORMA WEB PARA LA DIFUSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN- CREACIÓN**

La principal motivación para la creación de este dominio web fue habilitar un espacio de difusión para este tipo de investigaciones desde la práctica escénica, ya que, como mencioné anteriormente, estas no son de fácil acceso para futuros investigadores o para el público en general interesado en diversos métodos de creación en la danza y las artes escénicas.

Considero que este espacio virtual podría ser un gran aporte para articular el diálogo entre la academia y las prácticas artísticas, al visibilizar y hacer transparente el proceso creativo con un sustento conceptual y teórico. Así generará una nueva área de conocimiento, pero también, la posibilidad de mantener el documento en actividad y revisión, a través de foros comunitarios en los que se podrán recoger impresiones y reflexiones acerca de la investigación-creación, alcanzadas por los usuarios.

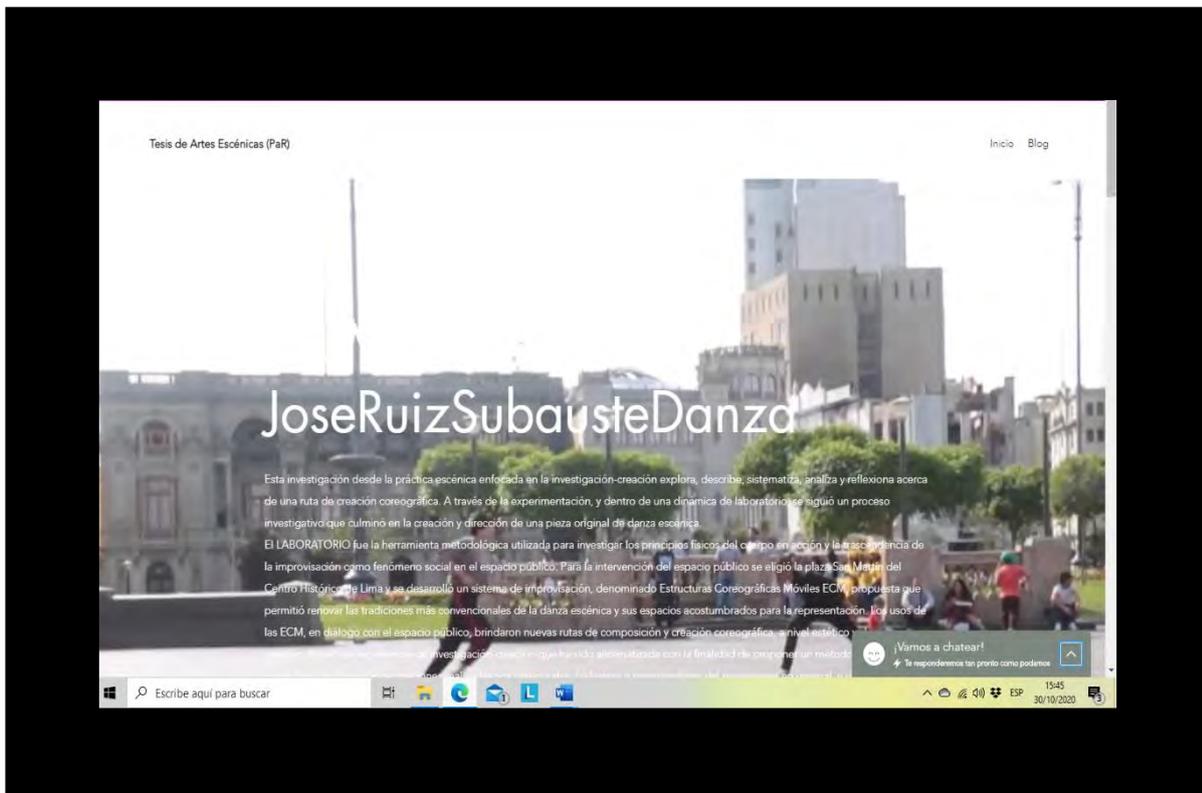
Otro punto que me motivó a crear este sitio web fue el facilitar un espacio que me permitiría ser consciente del impacto que esta investigación-creación podría tener si se permitiera el acceso a ella por medios virtuales abiertos al público en general. A pesar de que el documento de tesis se puede hallar en el repositorio, esta modalidad no permite una interacción con los usuarios interesados. El verificar el movimiento e interacción en este espacio virtual podría ser un indicador del interés que existe por la investigación dentro del territorio de la danza y las artes escénicas.

(para visualizar la página web y el blog ir a los vínculos)

<https://jrsubauste.wixsite.com/ecm-joseruizsubauste>

<https://jrsubauste.wixsite.com/ecm-joseruizsubauste/blog>

**Figura 42:** Captura de pantalla de la página de inicio de la website



## CONCLUSIONES

1. Considero a la pre-expresividad como una herramienta fundamental aplicable de manera transversal en los procesos creativos dentro del ámbito de las Artes Escénicas. El trabajar desde la noción de la pre-expresividad y ponerla en el centro de la investigación, me posibilitó, como coreógrafo, poner reglas y puntos específicos de atención para la ejecución de las ECM.
2. La pre-expresividad brindó una gran capacidad de autonomía para los intérpretes, y dio paso a una serie de asociaciones personales que fueron asimiladas dentro del proceso de creación. Así mismo, dentro de la rigidez de las ECM, en el sentido que debían ser ejecutadas igual por ambos intérpretes, ellos encontraron una voz propia y un sello característico que perfiló su individualidad e identidad como artistas del movimiento.
3. La pre-expresividad fue una herramienta fundamental para tomar decisiones sobre la dramaturgia de “ETERNA LEVEDAD”, teniendo en cuenta que mi intención fue que los espectadores sean sensibilizados a través de la observación de una pieza de danza escénica que propicie las condiciones para sugerir significados, en vez de presentar una narrativa única e inamovible.
4. El haber intervenido el espacio público desde estructuras coreográficas predeterminadas ofreció una sensación de seguridad a los intérpretes para poder lidiar con las situaciones inesperadas que ocurrieron en la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima. Las ECM sirvieron como una herramienta fundamental de comunicación en un espacio abierto, a diferencia de las condiciones que se

dieron durante el LABORATORIO 1 (construcción), ya que, la proximidad y distancia en un espacio íntimo, como una sala de danza, les daba acceso una percepción más directa con respecto al cuerpo del otro. A pesar de haber sido expuestos a una situación azarosa en la que debían coexistir con los usuarios y transeúntes del espacio público, las estructuras predeterminadas les ofrecieron la capacidad de reaccionar y dejarse llevar por diversos estímulos externos propios de dicho espacio y posteriormente regresar al planteamiento de diálogo a través de dichas estructuras coreográficas. Otra situación que considero interesante es la transformación de dichas ECM a través de asociaciones internas que permitieron transmitir sensaciones, afectos y conflictos sin que podamos dejar de observar la estructura externa de dichas secuencias desde la etapa de creación en el LABORATORIO hasta la puesta en escena de “ETERNA LEVEDAD”.

5. La capacidad de la danza para “evocar” y no necesariamente para “representar” ha sido una reflexión primordial en esta investigación-creación. La propuesta escénica y performática en un espacio específico, como la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima, me llevó a reflexionar sobre esta situación. En las intervenciones en la plaza, cuando los intérpretes comenzaron a habitar el espacio y dialogar a través de la ejecución de las ECM, los usuarios o potenciales espectadores de la intervención no adoptaron la típica formación circular que la palabra convoca. Al no utilizar la palabra ni la convocatoria, se reveló otra relación de proximidad y distancia entre los intérpretes y los usuarios. Los últimos observaban un acontecimiento en el que existía un diálogo corporal entre dos

personas, pero desde mi visión como coreógrafo, los intérpretes creaban nuevas espacialidades en la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima.

6. Como resultado de esta reflexión decidí “evocar” la experiencia vivida en el espacio público sin buscar la representación de este, por lo que en la puesta en escena suprimí cualquier signo o símbolo que pudiera llevar a cualquier observador a un espacio específico como la plaza San Martín del Centro Histórico de Lima. Por el contrario, decidí que toda esta experiencia fuera evocada por los intérpretes en un diálogo con los diferentes sistemas sémicos elegidos durante la etapa de montaje. Sostengo que la dramaturgia es la construcción y uso reflexivo de una estructura que permite la yuxtaposición y diálogo de los diversos sistemas sémicos (coreografía, iluminación, sonido, vestuario, utilería, etc.) implicados en la performance con la finalidad de producir una narrativa escénica.
7. Esta investigación-creación hace visible una metodología para la construcción de una ruta y lenguaje coreográfico basado en principios físicos, además, facilita un método de improvisación resultante de ese proceso que es aplicable para la realización de una puesta en escena. El visibilizar y hacer transparente este tipo de investigaciones realizadas desde las prácticas artísticas, es parte de las búsquedas del arte contemporáneo que se focaliza más en el proceso que en los resultados. El LABORATORIO narrado en esta tesis es sintético y de alguna manera simple, lo cual no significa fácil.
8. Por medio de la utilización del dominio web y de la interacción con los usuarios intenta lograr una mayor difusión e impacto de la experiencia de investigación-creación. Así, dicha intervención podría servir de base metodológica para nuevas

investigaciones y creaciones propuestas por diversos coreógrafos, actores, performers, investigadores del movimiento, etc., que tengan como finalidad o punto de partida la pre-expresividad, la improvisación y la intervención de espacios públicos o específicos.

9. Este proceso de investigación-creación implicó un análisis retrospectivo de las herramientas, rutas y decisiones que he utilizado a lo largo de mi experiencia para la composición coreográfica. El rol que asumí como investigador, creador e intérprete me impulsó a volver a las nociones primarias aprendidas en mi etapa inicial de formación teatral y me permitió observar el grado en el que las disciplinas artísticas de la danza y el teatro dialogan en mi práctica y puesta en escena. Como resultado de dicha reflexión, decidí explorar desde una perspectiva de composición coreográfica que nunca había utilizado para la creación. En tal sentido, la investigación académica y su soporte fue un gran hallazgo que he decidido hacer parte de mis futuras creaciones artísticas. Gracias a esta experiencia hubo un aprendizaje y enriquecimiento en dos direcciones, desde el plano artístico al plano de la investigación académica y viceversa.
10. La intuición fue un gran aliado para no dar por sentado ningún hallazgo en mi doble labor como coreógrafo e intérprete, fue más bien una fuente inagotable de preguntas y cuestionamientos que mostraron nuevas vías y caminos para afrontar diferentes situaciones que se fueron dando en todas las etapas del proceso. Las ECM fueron el punto de partida y retorno para los intérpretes en un viaje por las emociones, sensaciones y asociaciones que la improvisación y la intervención del espacio público les brindó. Finalmente, considero que la investigación desde la

práctica escénica enfocada en la investigación-creación dentro de los territorios del ámbito académico generarán un nuevo campo de conocimiento y de consulta de futuros investigadores de la práctica de las artes escénicas, situación que indefectiblemente establecerá nuevas relaciones y conexiones del arte escénico como medio generador y transformador de experiencias palpables en la audiencia y por lo tanto en nuestra sociedad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E., Savarese, N., Bert, B., & Ceballos, E. (1988). *Anatomía del actor diccionario de antropología teatral*. México D.F., Gaceta.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Lima, Perú: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Blom, L., Chaplin, T. (1998). *The moment of movement. Dance improvisation*. Pittsburg. University of Pittsburgh Press.
- Brozas Polo, M. (2013). El cuerpo en la revolución de la escritura de la danza contemporánea. *Movimento*, Julio-Septiembre, 275-294.
- Carter, C. (2000). Improvisation in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 2, 181-190.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance* (trans. Saskya Iris Jain). Oxford: Oxford University Press.
- Garland, L. (1996). *PRIMEROS PASOS, el ballet y danza moderna en el Perú*. Diseño y edición gráfica electrónica: Jesús Ruiz Durand
- Graham, A. J. (2013). Out of site: Trisha brown's roof piece. *Dance Chronicle*. 2013. 36, 1, pp. 59-76.
- Harris, J. (2012). Transforming spaces for dance. En Kloetzel and Pavlik. *Dance Chronicle. Site Dance: Choreographers and the Lure of Alternative Spaces*. Gainesville: University Press of Florida, pp.99-103.

- Hawkins, A. (1991). *Moving from within: A new method for dance making*. 1st edition.  
Chicago: Independent Publishers Group
- Kloetzel and Pavlik, (2009). *Site Dance: Choreographers and the Lure of Alternative Spaces*  
Gainesville: University Press of Florida.
- Kloppenber, A. (2010). Improvisation process: "Post-control" choreography. *Dance Chronicle*, 2010, 33, 2, pp. 180-207.
- Lavrinec, J. (2011). Revitalization of public space from "non-places" to creative playgrounds.  
En SANTALKA. *Filosofija, Komunikacija. Vilnius*, 2011, 19, 2, pp. 70-75.
- Loupe, L., & Fernández Lera, A. (2011). *Poética de la danza contemporánea; continuación*.  
Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Merriman, P. (2010). Architecture/dance: Choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Cultural Geographies*, 2010,17, 4, pp. 427-449.
- Nelson, R. (2013) *Practice as research in the arts [electronic resource]*. Basingstoke:  
Palgrave Macmillan.
- Parra, M. (2009). *Poder y estudio de las danzas en el Perú*. Facultad de Ciencias sociales de la Universidad Mayor de San Marcos.
- Pérez Royo, V. (2009). Danza en contexto. Una introducción. ¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura. Salamanca: Universidad Salamanca.
- Profeta, K. (2015). *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*.  
University of Wisconsin Press.
- Tampini, M. y otros. (2014). "La danza y la improvisación escénica hoy" Universidad Nacional de las Artes. I Congreso Internacional de las Artes. Buenos Aires.

- Trencsényi, K. and Cochrane, B. (2014). *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Turner, C. and Behrndt, S. (2008). *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Segura, R. y Ferretty, E. (2011). El cuerpo y la ciudad. Espacio público, fronteras urbanas y prácticas corporales. *Educación física y ciencia*, vol. 13, 2011, pp. 165-168. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires. Argentina
- Silva, R. (2008). De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San Martín, 1980-1997\*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vail, P. (2011). Compositional Improvisation: Glimpses into Practice. En BUCWALTER. *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Wisconsin, Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 336-340.
- Vich, V. (2010). "El discurso de la calle: Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú". Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010.
- Vidal, T y Pol, E. (2005). "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares". *Anuario de Psicología*, 2005, vol. 36, núm. 3, p. 281-297.
- Valera, S. (1993). *El simbolisme en la ciutat. Funcions de l'espai simbòlic urbà*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Valera, S. (1996). Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la psicología ambiental. *Revista de Psicología*. Universitas Tarraconensis, 18, 63-84.

## ANEXOS

ECM 1	PREGUNTAS ESPECIFICAS	TAREAS INICIALES	SUBTEMAS	FUENTES	TECNICAS DE INVESTIGACION
<p>Semana 1</p> <p>(2 sesiones en el estudio de danza de 2 horas/ 1 sesión de 3 horas en Plaza San Martín)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera mi respiración actúa como un propulsor del movimiento?</p> <p>¿Cuándo considero o siento que mi respiración se encuentra en una relación natural/antinatural con mi movimiento?</p> <p>¿Cómo la respiración influye en mi tonicidad, estiramiento, relajación y tensión muscular?</p>	<p>Segmentación de partes del cuerpo en relación con la respiración</p> <p>Creación de secuencias o partituras individuales sobre el principio.</p> <p>Creación de duetos, en contacto directo e indirecto en relación con el principio</p> <p>Sistematización de un primer material ECM 1</p>	<p>Uso de la respiración a favor del esfuerzo y en contra.</p> <p>Evidenciar el ejercicio de inhalación y exhalación durante cada movimiento</p> <p>Ser consciente de la función de la respiración durante el trabajo de contacto</p> <p>Practicar los cambios de tono muscular en relación directa con la respiración</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>
<p>Semana 2</p> <p>(1 sesión de 3 horas en el estudio de danza)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera ha variado la estructura inicial al exponerla al espacio público?</p> <p>¿De qué manera la arquitectura del espacio intervenido influyó en el significado que puede ofrecer la ECM?</p> <p>¿Cómo puedo volcar la experiencia vivida sensorialmente para nutrir el fondo/contenido de la ECM?</p>	<p>-Repetición y deconstrucción de la ECM 1</p> <p>-Intervención y yuxtaposición de gestos, acciones y verbos.</p> <p>-Sistematización y repeticiones.</p>	<p>Reflexión sobre el significado de la respiración en nuestra sociedad.</p> <p>Respirar/Dejar de respirar</p> <p>La respiración como primer impulso de vida</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>

ECM 2	PREGUNTAS ESPECIFICAS	TAREAS INICIALES	SUBTEMAS	FUENTES	TECNICAS DE INVESTIGACION
<p>Semana 3</p> <p>(2 sesiones en el estudio de danza de 2 horas/ 1 sesión de 3 horas en Plaza San Martín)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera mi columna relaciona mi torso, con mis extremidades y actúa como un propulsor del movimiento?</p> <p>¿Cuándo considero o siento que mi columna se encuentra en una relación con mi mirada, con la proyección de los espirales ascendentes y descendentes?</p> <p>¿Cómo mi columna define mi desplazamiento en el espacio, qué tanto influye en la elección de los tres niveles: alto, medio y bajo durante la exploración?</p>	<p>Visualización de la columna como eje de todos los movimientos de las extremidades superiores e inferiores.</p> <p>Trabajos de contracción y estiramiento de la columna.</p> <p>Desplazamientos y acoples en dueto a partir de la columna (trabajo de contacto)</p> <p>Sistematización de un primer material ECM 2</p>	<p>Construir y concatenar frases coreográficas cuyo motor parta de los miembros superiores y desde la conexión con la columna</p> <p>Manipular y guiar al bailarín a partir de ejercicios que sensibilicen toda la espalda.</p> <p>Trabajar la sensación de flujo ascendente y descendente en espirales alrededor de la columna</p> <p>Diferenciar los impulsos durante la flexión y extensión de la columna</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>
<p>Semana 4</p> <p>(1 sesión de 3 horas en el estudio de danza)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera ha variado la estructura inicial al exponerla al espacio público?</p> <p>¿De qué manera la arquitectura del espacio intervenido influye en el significado que puede ofrecer la ECM?</p> <p>¿Cómo puedo volcar la experiencia vivida sensorialmente para nutrir el fondo/contenido de la ECM?</p>	<p>-Repetición y deconstrucción de la ECM 1</p> <p>-Intervención y yuxtaposición de gestos, acciones y verbos.</p> <p>-Sistematización y repeticiones.</p>	<p>La columna soporte de la estructura del ser humano</p> <p>Estructuración y Desestructuración</p> <p>Observación de la relación desplazamiento/ columna</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>

ECM 3	PREGUNTAS ESPECIFICAS	TAREAS INICIALES	SUBTEMAS	FUENTES	TECNICAS DE INVESTIGACION
<p>Semana 5</p> <p>(2 sesiones en el estudio de danza de 2 horas/ 1 sesión de 3 horas en Plaza San Martín)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera el peso determina la velocidad en el movimiento de mis extremidades superiores e inferiores?</p> <p>¿Cuándo considero o siento mi peso es el motor para la realización de grandes desplazamientos y cambios de niveles?</p> <p>¿Cómo mi peso se puede trasladar en el espacio utilizando la inercia y como encuentra mi cuerpo la inmovilidad en relación con el peso y la gravedad?</p>	<p>Trabajo de la relación del peso con la inercia y los movimientos pendulares de miembros superiores e inferiores.</p> <p>Trabajos de improvisación por contacto en duestos intercambiando peso entre si.</p> <p>Desplazamientos amplios que impliquen la entera del peso al piso en su totalidad y trabajar de recuperación de la verticalidad.</p> <p>Sistematización de un primer material ECM 3</p>	<p>Reconocer la relación entre el peso, la gravedad y la inercia.</p> <p>Permitir que el soltar y recuperar el peso sea un disparador de exploración constante</p> <p>Construir frases que jueguen con el peso a nivel bajo y medio.</p> <p>Relacionar el peso y la velocidad evidenciado en secuencias de duestos</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>
<p>Semana 6</p> <p>(1 sesión de 3 horas en el estudio de danza)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera ha variado la estructura inicial al exponerla al espacio público?</p> <p>¿De qué manera la arquitectura del espacio intervenido influyó en el significado que puede ofrecer la ECM?</p> <p>¿Cómo puedo volcar la experiencia vivida sensorialmente para nutrir el fondo/contenido de la ECM?</p>	<p>-Repetición y deconstrucción de la ECM 1</p> <p>-Intervención y yuxtaposición de gestos, acciones y verbos.</p> <p>-Sistematización y repeticiones.</p>	<p>Reflexión sobre la relación entre el peso y la gravedad</p> <p>El intercambio de peso como forma de comunicación de los cuerpos</p> <p>Soltura y recuperación del peso como analogía al principio de vida y muerte</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>

ECM 4	PREGUNTAS ESPECIFICAS	TAREAS INICIALES	SUBTEMAS	FUENTES	TECNICAS DE INVESTIGACION
<p>Semana 7</p> <p>(2 sesiones en el estudio de danza de 2 horas/ 1 sesión de 3 horas en Plaza San Martín)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera mi equilibrio podría tener relación con la inmovilidad?</p> <p>¿Cuánto considero o siento que mi equilibrio –desequilibrio aporta cuando realizo cambios de ritmo súbitos o cambios de dirección inesperados?</p> <p>¿Cómo la relación equilibrio-desequilibrio influye en la creación del flujo en mi exploración?</p>	<p>Creación de formas y proyección de líneas que impliquen el uso del equilibrio.</p> <p>Evidenciar a través de secuencias repetitivas el equilibrio y el desequilibrio.</p> <p>Diseño de grandes desplazamientos utilizando el desequilibrio y recuperación del equilibrio.</p> <p>Sistematización de un primer material ECM 4</p>	<p>Búsqueda y exploración de un equilibrio extra cotidiano</p> <p>Utilizar la repetición y cambios de ritmo de manera progresiva</p> <p>Focalizar la relación del equilibrio y la inmovilidad en la realización de gestos y verbos</p> <p>Explorar diversos puntos de apoyo con el suelo en la que se evidencie el equilibrio y la inmovilidad</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>
<p>Semana 8</p> <p>(1 sesión de 3 horas en el estudio de danza)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera ha variado la estructura inicial al exponerla al espacio público?</p> <p>¿De qué manera la arquitectura del espacio intervenido influye en el significado que puede ofrecer la ECM?</p> <p>¿Cómo puedo volcar la experiencia vivida sensorialmente para nutrir el fondo/contenido de la ECM?</p>	<p>-Repetición y deconstrucción de la ECM 1</p> <p>-Intervención y yuxtaposición de gestos, acciones y verbos.</p> <p>-Sistematización y repeticiones.</p>	<p>Relación del equilibrio y desequilibrio en diversos apoyos usados por el cuerpo en relación con el suelo</p> <p>Reflexión sobre el balance y equilibrio para el trabajo en dúo</p> <p>Fortalecimiento de las estructuras compuestas en dúo a través del equilibrio</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>

<b>ENTREVISTA PARA LOS INTÉRPRETES</b>		<b>FECHA:</b> _/_/____	<b>ECM</b> _____
<b>ESPACIO</b>	¿Qué formas de interacción se dan en relación con el espacio (niveles) a través del uso específico de las ECM?		
<b>TIEMPO</b>	¿De qué manera se ve afectado el uso del tiempo al aplicar el principio específico de la ECM en la ejecución de esta?		
<b>RITMO</b>	¿Cómo afecta al ritmo de ejecución de la ECM los principios de repetición y pausa?		
<b>CUALIDAD/CARACTERÍSTICA DEL MOVIMIENTO</b>	¿Qué cualidades y características podrías describir al usar el principio específico trabajado para la ECM?		

SEGUNDA ETAPA: ECM EN DIALOGO CON EL ESPACIO PUBLICO					
ECM: Yuxtaposición, ensamblaje y sistematización final	PREGUNTAS ESPECIFICAS	TAREAS INICIALES	SUBTEMAS	FUENTES	TECNICAS DE INVESTIGACION
<p>Semana 9</p> <p>(1 sesión en el estudio de danza de 3 horas/ 1 sesión de 2 horas en Plaza San Martín)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>¿De qué manera puedo sintetizar y combinar las 4 ECM?</p> <p>¿Qué asociaciones me hacen tomar las decisiones de tomar alguna ECM específica?</p> <p>¿Cómo intervengo en la yuxtaposición de partes de las diversas ECM?</p> <p>¿Cómo el espacio, su arquitectura y la audiencia influyen en mi toma de decisiones durante la improvisación en el espacio público?</p>	<p>Revisión y reestructuración de las ECM</p> <p>Práctica de improvisación utilizando la totalidad de las ECM modificadas</p> <p>Planteamiento del vestuario final en relación con la experiencia abordada durante el laboratorio</p> <p>Definir la ruta a tomar dentro de la intervención de la Plaza san Martín</p> <p>Plantear el tiempo aproximado de la intervención en cada lugar de la plaza</p>	<p>Improvisación: toma de decisiones en el momento</p> <p>Lidiando con lo inesperado</p> <p>Influencia de la audiencia y su desplazamiento en el espacio durante la improvisación</p> <p>Proyección de energía y dosificación de esta durante la improvisación</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>
<p>Semana 10</p> <p>(1 sesión de 3 horas en el estudio de danza/ muestra final 40 minutos en la Plaza San Martín)</p> <p>Todo el equipo creativo</p>	<p>Síntesis final de la exploración es improvisación</p>	<p>Síntesis final de la exploración es improvisación</p>	<p>Improvisación: toma de decisiones en el momento</p> <p>Lidiando con lo inesperado</p> <p>Influencia de la audiencia y su desplazamiento en el espacio durante la improvisación</p> <p>Proyección de energía y dosificación de esta durante la improvisación</p>	<p>PRIMARIA</p>	<p>-Bitácora</p> <p>-Guía de observación coreográfica</p> <p>-Entrevistas a creadores y coreógrafo</p> <p>-Registro de video</p> <p>-Registro fotográfico</p>

*Tablas # 2, 3, 4, 5, 6: Fichas de organización del LABORATORIO 1 y 2.*

***Tabla # 7: Entrevista a intérprete: Vanessa Ortiz Aste***

**1. ¿Qué formas de interacción se dan en relación con el espacio, niveles, a través del uso específico de las ECM?**

Cuando investigamos sobre el principio “Respiración” jugamos mucho con el nivel alto y bajo, nos trasladamos entre estos niveles por medio de inhalaciones y exhalaciones. Estos fueron amplios desplazamientos que trataban de ocupar la mayor cantidad de espacio. Para codificar el material correspondiente al principio “Columna” realizamos desplazamientos amplios, pero con la sensación de órbita. No solo nos desplazamos de forma directa, sino que jugamos con giros y dibujos con forma de ocho.

Con respecto al principio de “Peso”, no tuvimos grandes desplazamientos y los movimientos variaban de nivel medio a bajo. Por último, para explorar el principio de “Equilibrio” realizamos caminatas amplias y una diagonal construida por nuestros cuerpos utilizándonos como soporte, la mayoría de los movimientos se encontraban en el nivel alto.

**2. ¿Qué cualidades y características describirías al usar el principio específico trabajado para cada ECM?**

En cuanto a la respiración, los movimientos que más predominaban eran, movimientos provenientes del tren superior del cuerpo, brazos que buscaban alcanzar el cielo en las inhalaciones y caídas directas al piso en la mayoría de las exhalaciones. Adquiriendo un aire dramático, sin que fuera la intención en un principio.

Al realizar el principio de columna la calidad que predominaba era la ondulante dando una sensación de liquidez, acompañada de desplazamientos y giros que daban la ilusión de cuerpos extraños orbitando en el espacio. Con respecto al peso, se puso foco en la cabeza y

como esta puede girar y generar movimiento, también se jugó mucho con la idea de invertir el centro del cuerpo, haciendo el pase de peso de los pies a las manos. Y por último en equilibrio, jugamos mucho con las caminatas y como a través de estas podíamos relacionarnos tanto con el espacio como con el otro, generando traslados y diagonales donde uno era soporte del otro.

**3. ¿De qué manera se ve afectado el uso del tiempo al aplicar el principio específico de cada ECM?**

Creo que el concepto de tiempo va muy ligado concepto de espacio, ya que la noción de tiempo varió dependiendo del lugar que se intervino con las ECM. Al momento de realizar la intervención en la Plaza San Martín, pude sentir como el tiempo se dilató, al ser un lugar amplio el ritmo cambió y cada movimiento tuvo un tiempo particular, lo que ayudó a encontrar una conexión clara con mi compañero. Por otro lado, una vez en el escenario sentí pasar el tiempo muy rápido porque los desplazamientos no eran tan grandes y al encontrarnos en un espacio reducido no había que hacer mayor esfuerzo para generar la conexión con la pareja.

**4. ¿Cómo afecta el ritmo de ejecución de la ECM los principios de repetición y pausa?**

Independientemente de la ECM que se emplee, la repetición y pausa dota a los movimientos de un drama no necesariamente preestablecido. Al realizar ciertas combinaciones repetidamente, uno puede profundizar y ser más consciente de los principios de cada ECM, y en algunos momentos llegué a sentir que el movimiento me habitaba y no solo cumplía con lo pedido por el coreógrafo.

**GUÍA DE OBSERVACIÓN DURANTE EL DESARROLLO DEL LABORATORIO**

ECM 1	NIVEL DE APLICACIÓN		
	ALTO	MEDIO	BAJO
Uso de la respiración a favor del esfuerzo y en contra.	<b>X</b>		
Evidenciar el ejercicio de inhalación y exhalación durante cada movimiento	<b>X</b>		
Ser consciente de la función de la respiración durante el trabajo de contacto		<b>X</b>	
Practicar los cambios de tono muscular en relación directa con la respiración	<b>X</b>		

**Tabla # 8: Para visualizar el video seguir el vínculo.**

<https://www.youtube.com/watch?v=oLAPXXSONOM>

ECM 2	NIVEL DE APLICACIÓN		
	ALTO	MEDIO	BAJO
Construir y concatenar frases coreográficas cuyo motor parte de los miembros superiores y desde la conexión con la columna	X		
Manipular y guiar al bailarín a partir de ejercicios que sensibilicen toda la espalda			X
Trabajar la sensación de flujo ascendente y descendente en espirales alrededor de la columna	X		
Diferenciar los impulsos durante la flexión y extensión de la columna		X	

**Tabla # 9: Para visualizar el video seguir el vínculo.**

<https://youtu.be/UTzto8XxeNM>

ECM 3	NIVEL DE APLICACIÓN		
	ALTO	MEDIO	BAJO
Reconocer la relación entre el peso, la gravedad y la inercia	X		
Permitir que el soltar y recuperar el peso sea un disparador de exploración constante	X		
Construir frases que jueguen con el peso a nivel bajo y medio.	X		
Relacionar el peso y la velocidad evidenciado en secuencias de dúos		X	

**Tabla # 10: Para visualizar el video seguir el vínculo.**

<https://www.youtube.com/watch?v=-gwolZv84mg>

ECM 4	NIVEL DE APLICACIÓN		
	ALTO	MEDIO	BAJO
Búsqueda y exploración de un equilibrio extra cotidiano	X		
Utilizar la repetición y cambios de ritmo de manera progresiva			X
Focalizar la relación del equilibrio y la inmovilidad en la realización de gestos y verbos	X		
Explorar diversos puntos de apoyo con el suelo en la que se evidencie el equilibrio y la inmovilidad	X		

**Tabla # 11: Para visualizar el video seguir el vínculo.**

<https://www.youtube.com/watch?v=jaW63ynv5Po>