

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Expandiendo las posibilidades creativas y compositivas en danza y movimiento de tres integrantes de la compañía de danza *Una Hebra*: un encuentro encarnado con el modelo estructural de la práctica coreológica

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Artes Escénicas que
presenta:

Gabriela Tudela Ramos

Asesor:

Marissa Violeta Béjar Miranda

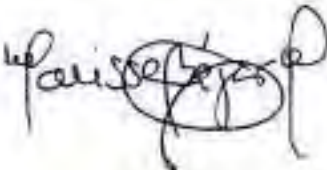
Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Marissa Violeta Béjar Miranda, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **Expandiendo las posibilidades creativas y compositivas en danza y movimiento de tres integrantes de la compañía de danza *Una Hebra: un encuentro encarnado con el modelo estructural de la práctica coreológica***, de la autora Gabriela Tudela Ramos, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 10/12/2024. - He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lima 10 de diciembre de 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Béjar Miranda, Marissa Violeta	
DNI: 07207206	 Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8265-4523	

Resumen

Esta investigación desde la práctica busca expandir las posibilidades compositivas y creativas de 3 integrantes de la compañía de danza *Una Hebra* generando un diálogo entre los propios procesos creativos de las bailarinas y un encuentro encarnado con el modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica. La práctica coreológica me acercó de manera didáctica y sistematizada a comprender cómo funciona el movimiento, explorándolo desde las técnicas de danza ya estudiadas. Pero fue el modelo estructural de movimiento el que abrió y transformó ampliamente mi forma de comprender, investigar, crear y practicar danza hasta el día de hoy. Así pues, nace el interés por compartir este modelo con mis compañeras de la compañía de danza *Una Hebra*, pues yo también formo parte de esta. De esta manera, esta investigación busca también contribuir en la búsqueda de un nuevo camino compositivo para la compañía, así como distintas formas de detonar los procesos creativos de la misma.

Como parte de esta investigación, se implementó un laboratorio de investigación-creación durante 3 meses donde las bailarinas no solo se enfrentaron por primera vez a este modelo de manera teórico-práctica, sino que se plantearon nuevos caminos para comprender la composición coreográfica y sus propios procesos creativos en danza. Es importante destacar que esta investigación no pretende crear una pieza de danza en sí, sino cuestionar los procesos creativos en danza desde este diálogo entre modelo estructural de movimiento y procesos creativos individuales. Finalmente, uno de los principales hallazgos de esta investigación gira en torno al diálogo del modelo estructural con las formas convencionales de crear danza de cada una de las intérpretes. Al encarnarlo, y concentrarse únicamente en el movimiento y su funcionalidad, se crea una conciencia activa que afecta de manera positiva las cualidades y calidades de movimiento de los bailarines que la aprenden.

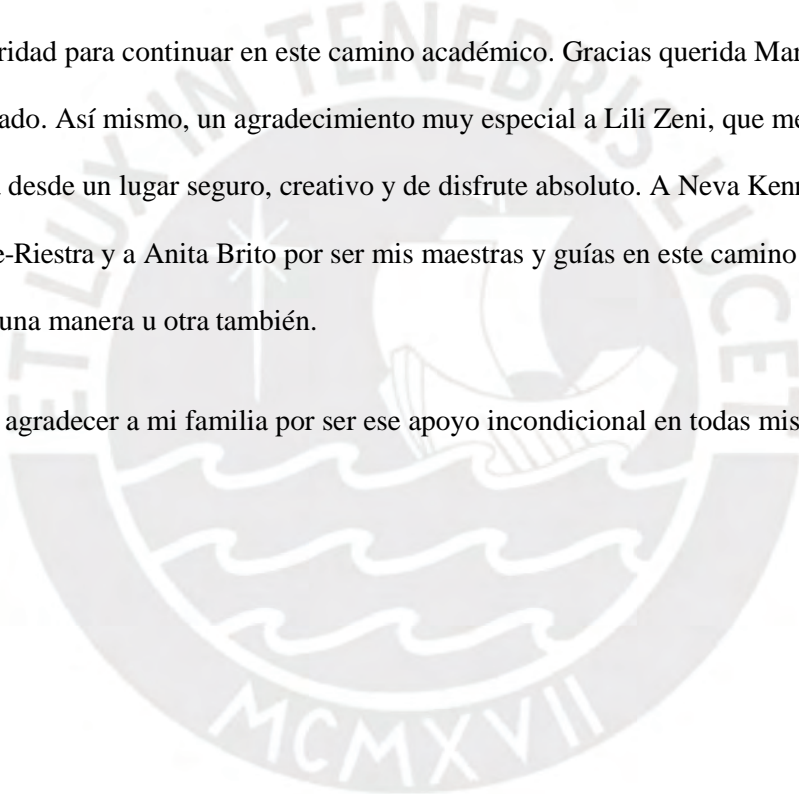
Palabras clave: práctica coreológica, modelo estructural de movimiento, procesos creativos en danza, composición coreográfica.

Agradecimientos

Esta tesis está dedicada a mis compañeras de la compañía de danza *Una Hebra*. Verónica, Arianne, Haziél, María Angela, Paula y Natalia son desde que inició la pandemia del COVID 19, ese impulso y motivación constante para continuar explorando, creando, investigando y desafiando los infinitos lugares que la danza nos regala. Gracias Hachita, Arita y Veri por la entrega, emoción y dedicación durante todo el laboratorio, las quiero y admiro muchísimo.

Agradezco también infinitamente a mi asesora de tesis, Marissa Béjar que por más de 10 años confía en mí y me da la seguridad para continuar en este camino académico. Gracias querida Marissa por esta segunda tesis a tu lado. Así mismo, un agradecimiento muy especial a Lili Zeni, que me enseñó a amar y cuestionar la danza desde un lugar seguro, creativo y de disfrute absoluto. A Neva Kenny, Rosemary Brandt, Pachi Valle-Riestra y a Anita Brito por ser mis maestras y guías en este camino y por ser parte de este proceso de alguna manera u otra también.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia por ser ese apoyo incondicional en todas mis decisiones artísticas.



ÍNDICE

Agradecimientos

INTRODUCCION	1
1. CAPÍTULO 1: El Modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica	7
1.1. La práctica coreológica: una evolución académica y metodológica de la coreología planteada por Rudolf Laban	7
1.1.1. El modelo estructural de movimiento	10
1.1.1.1. El cuerpo	12
1.1.1.2. La dinámica	14
1.1.1.3. Las acciones	17
1.1.1.4. El espacio	19
1.1.1.5. Las relaciones	23
2. CAPÍTULO 2: Marco conceptual	25
2.1. El rol del cuerpo como creador de sentido y significación en la danza	25
2.2. Procesos creativos en danza: elementos básicos de composición coreográfica	27
2.2.1. ¿Cómo es un proceso creativo en danza?	28
2.2.2. Distintas aproximaciones teóricas a la composición coreográfica: de la danza narrativa a la danza abstracta	30
2.2.3. La importancia de los estímulos creativos para componer danza	33
2.2.4. La importancia de la improvisación durante los procesos creativos y la composición coreográfica	34
2.3. La experiencia del performer en un proceso creativo en danza	35
2.4. Los nudos como "experiencia de vida"	37
3. CAPÍTULO 3: Metodología	41
3.1. Fase 1: Un primer encuentro al modelo estructural de movimiento como herramienta creativa y compositiva	42
3.2. Fase 2: Flexibilización del modelo estructural: ¿Qué sucede cuando este dialoga con estímulos externos al movimiento y con afectos y percepciones personales durante un proceso creativo en danza?	43
3.3. Fase 3: En búsqueda de un nuevo lenguaje compositivo para la compañía de danza Una Hebra: componer desde el diálogo	44
4. CAPÍTULO 4: Análisis de resultados	46
4.1. El modelo estructural de movimiento como herramienta creativa y de composición en danza	46
4.1.1. Un primer encuentro con el modelo estructural: Desafiando al cuerpo desde la funcionalidad del movimiento	48
4.2. Construyendo una nueva mirada compositiva: de la corporeización de cada uno de los elementos del modelo estructural por separado a un posible diálogo entre ellos	58
4.2.1. Emociones y funcionalidad del movimiento: ¿Existe un lugar para las emociones	

desde el modelo estructural?	63
4.3. Flexibilizando el modelo estructural de movimiento desde el diálogo con estímulos creativos externos al movimiento	67
4.3.1. El poema Nudos de Jorge Eduardo Eielson y la necesidad de las bailarinas de romper con lo “mecánico” del modelo desde la improvisación	68
4321. Verónica	84
4322. Haziél	88
4323. Arianne	93
4.3.3. En búsqueda de un nuevo lenguaje coreográfico y compositivo para la compañía de danza “Una Hebra”	96
CONCLUSIONES	104
Bibliografía	111
Anexos	115



INTRODUCCION

Esta investigación desde la práctica en Artes Escénicas busca ampliar las posibilidades creativas y compositivas de 3 integrantes de la compañía de danza *Una Hebra* a partir de la encarnación y apropiación de los conceptos que ofrece el modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica. En este sentido, al enfrentar a Arianne, Haziél y Verónica por primera vez a una forma funcional de comprender el movimiento desde una aproximación teórico-práctica, busco descubrir cómo afecta y entra en diálogo esta información con las técnicas y/o métodos que ellas ya manejan para crear danza y movimiento. La idea no es solo salir de los lugares convencionales de un proceso creativo en danza, sino también enriquecer su práctica. Para ello, esta investigación busca responder la siguiente pregunta: ¿Cómo expandir y enriquecer las posibilidades compositivas y creativas en danza y movimiento de la compañía *Una Hebra* a partir de encarnación o corporeización del modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica?

Pero ¿qué es la práctica coreológica y por qué busco trabajar a partir de un modelo de esta para enriquecer los procesos creativos de la compañía de danza *Una Hebra*? La práctica coreológica tiene su origen en la coreología desarrollada por Rudolf von Laban pero es la aplicación actual de estas teorías a la práctica dancística de hoy. Esta brinda estrategias puntuales para el análisis, observación, exploración y creación del movimiento desde este mismo y su funcionalidad (Preston Dunlop 2010, p.4). Personalmente, la práctica coreológica me acercó de manera didáctica y sistematizada a comprender cómo funciona el movimiento, explorándolo desde técnicas de danza ya estudiadas.

Es importante destacar que yo no solo soy parte de la compañía de danza *Una Hebra* sino también que este modelo, que lo aprendí en el 2017 cuando cursé una especialización en Estudios de Danza en el Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance en Londres, abrió y transformó ampliamente mi forma de comprender, investigar, crear y practicar danza hasta el día de hoy. Es por todo lo anteriormente expuesto, que el interés por seguir encarnando y explorando en diversos cuerpos este modelo es, de alguna manera, personal pero también existe un interés por contribuir a que la compañía, de la que formo parte, se siga desarrollando y logre, en un futuro encontrar no solo una sistematización de sus procesos creativos, sino también un lenguaje de movimiento propio.

Además, al llevar este modelo a diversos cuerpos, esta investigación desde la práctica busca cuestionar y flexibilizar las formas en las que puede ser utilizado el modelo estructural de movimiento al entrar en diálogo constante con la práctica de estas 3 bailarinas profesionales que llevan más de 15 años trabajando con sus cuerpos como herramienta creativa.

Verónica es una artista escénica, gestora y docente con más de 15 años de experiencia en la industria cultural, enfocada en la investigación del movimiento y la danza-teatro. Ella fue parte del Ballet Nacional del Perú y el Ballet Municipal de Lima por más de 10 años (Una Hebra 2024). Por otro lado, Arianne, se considera investigadora y artista. Ella sostiene espacios de danza y de movimiento consciente. Es profesora certificada en yoga, meditación & mindfulness y terapeuta Reiki y actualmente está formándose como acompañante de la Pedagogía Libre. (Una Hebra, 2024). Finalmente, Haziél, “inicia su formación en la PUCP, Agárrate Catalina, Edge Performing Arts Center Los Ángeles, Broadway Dance Center Nueva York, Orsolina entre otras más. Desde el 2018, inicia su carrera como bailarina, coreógrafa y profesora independiente. Su

enfoque se basa en las emociones, acompañando a las personas a transitar por la vulnerabilidad” (Una Hebra, 2024). Así pues, estas tres mujeres que trabajan la danza y el movimiento desde distintas aproximaciones forman, junto conmigo, parte de la compañía de danza *Una Hebra*. Cuando creamos la compañía durante la pandemia del COVID 19, nuestra búsqueda partió desde la exploración del movimiento y su relación con las emociones y, a través del tiempo, se ha transformado en la creación de piezas multidisciplinarias que parten de la improvisación, el movimiento consciente y una multiplicidad de técnicas contemporáneas. Hasta la fecha, hemos estrenado tres producciones audiovisuales: *Una Hebra* (2021), *Las que habitan* (2021), *Still* (2023), así como una pieza escénica: *A punto de bullir* (2022) (Una Hebra, 2023).

Es importante destacar que esta es una investigación que se centra en analizar un proceso creativo de 3 integrantes de la compañía de danza *Una Hebra*, más no tiene la intención de generar un producto escénico como tal. Así pues, el aporte más grande de esta investigación es, por un lado, poder generar una nueva ruta para trabajar los procesos creativos en danza de la compañía *Una Hebra* y, por otro lado, poder inspirar y motivar a futuros bailarines profesionales que se encuentren con esta investigación, a probar herramientas nuevas que entren en diálogo con su práctica sin importar la técnica de danza que manejen. En este sentido, me pregunto con esta investigación: ¿Qué cualidades y calidades de movimiento surgen en las tres integrantes de la compañía de danza *Una Hebra* al enfrentarse por primera vez al modelo estructural del movimiento? ¿Cómo afecta la forma funcional de crear movimiento desde la práctica coreológica a tres cuerpos que manejan técnicas diversas pero atraviesan el mismo proceso creativo? ¿Qué reflexiones surgen en torno al diálogo entre las diversas formas de crear y componer en danza de las 3 integrantes de la compañía *Una Hebra* y la apropiación del modelo estructural de movimiento como nueva herramienta?

Para responder estas preguntas y llegar a este diálogo entre práctica coreológica y los procesos creativos propios de las 3 bailarinas de la compañía de danza *Una Hebra*, implementé un laboratorio de investigación-creación donde las 3 bailarinas se enfrentaron por primera vez al modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica. Este laboratorio tuvo una duración de 4 meses y se realizó de manera presencial en la academia de danza Collage donde desarrollé 13 sesiones de 3 horas semanales. El laboratorio se dividió en 3 fases. La primera, donde las bailarinas exploraron desde su propio cuerpo y movimiento los conceptos brindados por el modelo estructural de movimiento, la segunda donde el modelo entró en diálogo con las prácticas creativas personales de cada una y los diversos estímulos externos al movimiento; objetos, sonido, imágenes, música, palabras etc. En esta segunda fase, es importante destacar el uso del poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson como principal estímulo creativo externo, así como la propia interpretación de las 3 bailarinas de los nudos como “experiencia de vida”. Elijo trabajar desde este poema porque existe un interés personal por comprender los nudos desde su corporeización y su vínculo con todo aquello que no podemos decir pero se almacena en el cuerpo. Es por eso que, la crítica que gira en torno a la obra poética y artística de los nudos de Jorge Eduardo Eielson me parece particularmente interesante porque habla precisamente de su dimensión simbólica y de su valor poético universal. Finalmente, desarrollé una tercera fase para este laboratorio donde se buscó fijar el proceso creativo atravesado y establecer un nuevo camino para abrir y desarrollar procesos creativos en danza en la compañía de danza *Una Hebra*.

Así pues, lo que busqué finalmente con este laboratorio de investigación-creación fue permitir que los principios de la práctica coreológica se afecten y flexibilicen para ver cómo estos pueden dialogar con las emociones y sensaciones de cada una de las intérpretes, así como con sus formas convencionales de crear danza y movimiento. En este sentido, esta investigación busca

que cada bailarina adopte el modelo y amplíe su rango de posibilidades creativas, más no que se ciña a crear únicamente desde este y su funcionalidad, más bien es interesante destacar este diálogo constante entre la funcionalidad, la improvisación y las emociones/sensaciones que generan estímulos externos en ellas.

Esta investigación cuenta con un capítulo dedicado únicamente a explicar cada uno de los componentes del modelo estructural de movimiento propuesto por la práctica coreológica, un segundo capítulo de marco conceptual donde se trabajan temas como: el rol del cuerpo como creador de sentido en la danza, los procesos creativos en danza y los elementos básicos de composición coreográfica, la experiencia del performer en un proceso creativo en danza, un tercer capítulo que está dedicado a la metodología y, finalmente, un cuarto capítulo en el que se analizan los resultados.

Así pues, considero importante destacar que los principales hallazgos de esta investigación giran en torno al diálogo del modelo estructural de movimiento con las formas convencionales de crear danza de cada una de las intérpretes. Al encarnarlo, y concentrarse únicamente en el movimiento y su funcionalidad, se crea una conciencia activa que afecta de manera positiva las cualidades y calidades de movimiento de los bailarines que la aprenden. Por otro lado, es importante destacar que al combinar los elementos del modelo estructural de movimiento con estímulos externos como la comprensión personal de los nudos como "experiencia de vida", el modelo se flexibiliza y entra en diálogo con las vivencias personales y formas de crear de cada una de las intérpretes. Para ellas, al tener claras las consignas de movimiento gracias al modelo, las posibilidades compositivas se vuelven infinitas desde una estructura clara que las ayuda a componer cuando no quieren exponer del todo sus emociones y sensaciones. Así pues, el modelo

estructural de movimiento más que una teoría rígida que hay que seguir al pie de la letra, se convierte en un abanico de posibilidades creativas nuevas para jugar y entrar en diálogo con las herramientas de composición coreográfica a las que estamos acostumbradas a usar.

Finalmente, puedo decir que mi investigación es innovadora y contribuye a indagar nuevas formas de crear, analizar y sistematizar los procesos creativos en danza y movimiento en Perú al promover un entendimiento corporeizado que permite flexibilizar un modelo universal que explica cómo funciona el movimiento humano para así poder abrir nuevas rutas creativas para los futuros artistas escénicos de nuestro país.



1. CAPÍTULO 1: El Modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica

1.1. La práctica coreológica: una evolución académica y metodológica de la coreología planteada por Rudolf Laban

La práctica coreológica tiene su origen en la coreología desarrollada por Rudolf von Laban pero es la aplicación actual de estas teorías a la práctica dancística de hoy. Principalmente, esta es aplicada en contextos educativos universitarios en Inglaterra. Específicamente, este curso se dicta en la actualidad en el Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance de Londres como curso obligatorio tanto para la especialidad de Danza (bachillerato) como para los Diplomas de Posgrado y Maestrías en Coreografía y Práctica Creativa de la institución.

La coreología como término general, se refiere principalmente al estudio escolarizado y sistematizado de la danza. Según Maletic (1987), el término fue introducido por primera vez por Rudolf von Laban (1926) en el currículum de su instituto de movimiento (Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 2010, p. 1). Laban fue un profesor, filósofo, bailarín, coreógrafo, autor e investigador que cimentó los orígenes de la coreología (Fawler, 2010, p.285). Él es hoy reconocido por ser el inventor de un sistema que lleva su propio nombre, el “Labanotation” (Au, 1995, p.96). En este sentido, su propósito principal era establecer una cultura en la cual la escolarización de la danza vincule la teoría desde la misma práctica (Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 2010, p. 1). Setenta años después, su legado sigue vivo y en continuo desarrollo por la institución que aún lleva su nombre en el Reino Unido (Fawler, 2010, p.285). El

Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, lugar donde yo me formé como bailarina, es el mayor centro de investigación del movimiento de Europa. Rechazando los cánones del ballet clásico, Laban le dio a la danza una nueva mirada donde el análisis y exploración desde el propio movimiento humano fue el eje central de sus investigaciones y luego teorías. Laban se hacía llamar un “artista/investigador”, nunca separaba estos dos términos y sus descubrimientos, a veces un poco avanzados para su época, giraban en torno a la comprensión del funcionamiento del movimiento en general, sea este cotidiano o desde las diversas técnicas de la danza (Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 2010, p. 58).

Hoy en día, Rudolf Laban es mundialmente conocido por sus aportes a la educación de la danza (Fawler, 2010, p.288). Él introdujo 3 formas de dividir la investigación coreológica, que, con el paso de los años, se han ido transformando y adaptando a los contextos educativos actuales y a lo que hoy podríamos llamar práctica coreológica. Estas 3 divisiones son: la búsqueda de un análisis adecuado del movimiento que detona en la creación de la “Notación de Laban”; la interacción del cuerpo con el espacio o “Choreutica”; la forma dinámica (la energía) con la que se expresa el cuerpo humano o “Eukinética” (Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 2010, p. 2). Laban (1980) estableció la idea de “pensar en términos de movimiento como contraste a pensar solo desde las palabras”, llamando sus procesos como “movimientos pensantes” (Scialom, 2022, p.557).

Para fines de esta investigación y porque el método de análisis de movimiento que buscaba desarrollar un pensamiento kinestético más allá del lenguaje verbal fue aquel que continuó desarrollándose hasta la actualidad, me centraré, a partir de ahora, en describir estos avances y transformaciones conocidos hoy como la práctica coreológica.

La coreología se ha desarrollado y fragmentado en áreas especializadas donde la práctica coreológica juega un rol fundamental. Esta, se dedica hoy en día específicamente al estudio escolarizado de la danza como práctica (Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 2010, p. 2). Como plantea Rosemary Brandt, esta provee los conceptos necesarios para que los estudiantes desarrollen y enriquezcan su práctica, así como para que integren la teoría y la práctica (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, 2023). Además, brinda estrategias puntuales para el análisis, observación, exploración y creación del movimiento desde este mismo y su funcionalidad (Preston Dunlop, 2016, p.5). Las investigaciones desde la práctica coreológica tienen entonces como objetivo promover la investigación desde la práctica articulando y debatiendo sobre lo que es particular de la danza: el hacer, el performar, el espectral, el mediar, el crear coreografías, el documentarlas, desde la encarnación o representación del mismo cuerpo (Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 2010, p. 3).

Así pues, la práctica coreológica es no solamente una manera de entender el movimiento desde su propia funcionalidad, sino que aporta una gran cantidad de herramientas teórico-prácticas (como el modelo estructural de movimiento) desde las cuales uno puede construir y deconstruir su movimiento sin importar las técnicas de danza que ya maneja. En este sentido, es para mí una fuente inagotable de posibilidades creativas, pero también de análisis e investigación del movimiento. Al hacer cuerpo estas aproximaciones, uno puede darle una nueva mirada a su propia práctica, pero también puede aportar de manera significativa a generar diversos matices y colores a su propio movimiento.

1.1.1. El modelo estructural de movimiento

La práctica coreológica propone entonces ciertas estrategias para observar lo que estás creando, para ampliar la cantidad de opciones/toma de decisiones hacia el material que vas a crear, bailar o investigar (Peston Dunlop, V, Sanchez Colberg, A, 2010, pg. 5). Es en este sentido que, dentro de estas estrategias y decisiones que propone la práctica coreológica, existe un modelo que busca comprender cómo funciona el movimiento; el modelo estructural de movimiento. Este se compone por 5 elementos esenciales que tienen que existir juntos para que se dé el movimiento per se, sin tomar en cuenta su motivación, sus referentes culturales y sus intenciones (Preston Dunlop, 2016, p.77).

Estos componentes son: el cuerpo, las acciones, la dinámica (energía), las relaciones y el espacio. Cada elemento funciona de manera independiente, pero, a su vez, necesita el uno del otro para que se dé el movimiento en su totalidad. Como plantea Hilde Canot (2020), el modelo estructural del movimiento ayuda a deconstruir el movimiento para reconstruirlo y comprenderlo de una forma nueva.

A continuación, describiré brevemente cada pétalo de esta flor (ver Figura 1). y cómo cada componente del movimiento tiene categorías fundamentales para crear, analizar, investigar y observar el movimiento desde su propia funcionalidad.



Figura 1: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento [Reinterpretación personal del material del aula]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

En el año 2020, durante la pandemia del Covid 19, creé y dicté un taller de movimiento basado en el modelo estructural de la práctica coreológica. Los conceptos que desarrollaré a continuación, están basados en la interpretación de mis clases en el Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance dictadas por Rosemary Brandt. Algunos gráficos que compartiré para explicar el modelo estructural de movimiento son adaptaciones de lo que Rosemary me enseñó y que siento que reflejan la manera más práctica y cercana de entender cómo funciona este modelo.

En primer lugar, el modelo estructural del movimiento hace una distinción clara entre danza y movimiento. El movimiento es una reacción espontánea al medio ambiente y es algo innato a todo ser humano, pues tiene que ver con cómo nos relacionamos los seres humanos en nuestro día a día. (Brandt, 2017) Un ejemplo claro es que nosotros no decidimos cómo nos vamos a mover al levantarnos de la cama. Estos son movimientos que ejecutamos diariamente de manera casi inconsciente. Mientras que la danza es una respuesta deliberada a un ambiente

creado donde la estética del movimiento juega un rol fundamental, pues se establece una relación constante entre el creador, el performer y el espectador. En este sentido, la danza involucra una toma de decisiones y elecciones de movimiento todo el tiempo (Brandt, 2017). Así pues, es importante hacer esta diferencia porque al entender cómo funciona el movimiento, nuestras elecciones/toma de decisiones en torno a nuestra danza se amplían y podemos enriquecer nuestra práctica adoptando ideas puntuales para hacerlas funcionar en nuestro cuerpo.

Entonces, el modelo estructural del movimiento busca comprender cómo funciona el movimiento humano como una reacción espontánea al medio ambiente, es decir, desde la comprensión del lenguaje no verbal que todos los seres humanos desarrollamos incluso antes de hablar. Así pues, este modelo busca entender el movimiento sin que sea afectado por la estética de la danza y es en este sentido que los componentes del movimiento son esenciales per se, pues son aquellos que tienen que estar presentes para que el movimiento exista; cuerpo, acciones, dinámica, espacio y relaciones (Preston Dunlop, 2016, p.77). Por todo lo anteriormente expuesto, desarrollaré cada uno de estos componentes, para poder entender que uno no funciona sin que el otro lo afecte.

1.1.1.1. El cuerpo

El cuerpo es nuestro instrumento, con él iniciamos y terminamos cada movimiento en las distintas partes de este (Brandt, 2017). Para la práctica coreológica, el cuerpo se mueve porque tiene articulaciones que le permiten generar este movimiento. Como observamos en la figura 2, Laban divide el cuerpo según sus articulaciones o partes movibles y a cada parte le coloca un símbolo (del Labanotation) para darle un lenguaje escrito al movimiento. Estas son: la cabeza,

los hombros, los codos, las muñecas, las manos, los dedos de las manos, el pecho, la cintura, la pelvis, las caderas, las rodillas, los tobillos, los pies y los dedos de los pies (Brandt, 2017).

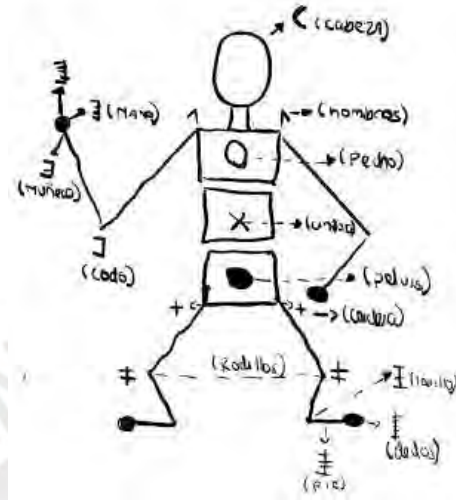


Figura 2: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento: Cómo funciona la energía del cuerpo humano [Reinterpretación personal del material del aula]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

Pero ¿Cómo se mueve este cuerpo únicamente desde su funcionalidad? Para el modelo estructural del movimiento, y específicamente para entender el componente del cuerpo, es necesario hacer referencia a la importancia de la comunicación no verbal para este modelo. Aquí los aportes del psicólogo social y educador inglés Michael Argyle (1925-2002) juegan un rol fundamental para comprender cómo los seres humanos se relacionan e interactúan también sin hablar. Pues Argyle detectó “10 señales o técnicas que todo ser humano utiliza para comunicarse sin hacer uso del habla” (Preston Dunlop, 2016, p.60).

Estas son:

1. Contacto visual (foco con otro/s)
2. Expresión facial (gesticular únicamente los músculos de la cara)
3. Movimientos de cabeza (decir no o asentir)
4. Postura (afecta el movimiento de todo el cuerpo)
5. Gesto (movimiento aislado de una determinada parte del cuerpo)
6. Contacto corporal interno o externo (interno es con nuestras diversas partes del cuerpo y externo con otro/s cuerpo/s)
7. Proximidad (cómo utilizamos el espacio y cómo percibimos que el otro esté cerca nuestro)
8. Orientación (cómo nos vinculamos con el espacio y el/los otro/s con relación a la parte delantera y trasera de nuestro cuerpo)
9. Apariencia (cómo nos vestimos y presentamos ante los demás)
10. Aspectos no verbales del habla (respiración, volumen, tono y calidad de voz)

Así pues, al hacer visibles estas 10 formas de aproximarse al lenguaje no verbal planteados por Michael Argyle podemos ampliar nuestras posibilidades creativas, de análisis y de investigación del movimiento desde el cuerpo y su vínculo con el lenguaje no verbal.

1.1.1.2. La dinámica

La dinámica es la energía con la que movemos estas distintas partes del cuerpo. Nuestro cuerpo moldea el espacio al moverse y para ello necesita de energía. Esta se genera a partir del movimiento de nuestros músculos, pues, cuando iniciamos un movimiento, utilizamos determinada fuerza que se manifiesta en la alternación entre las tensiones y relajaciones de

nuestros músculos. En este sentido, al ser conscientes de estas alternaciones entre tensión y relajación de nuestros músculos, podemos manipular esta energía y elegir el grado o nivel de la fuerza que le queremos poner al movimiento (Brandt, 2017)



Figura 3: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento: Cómo funciona la energía del cuerpo humano [Reinterpretación personal del material del aula]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

En la figura 3, podemos ver cómo se dan estas fluctuaciones entre las tensiones y relajaciones de los músculos que, en su relación con la gravedad, hacen visible la energía. Para hacer visible esta energía, Laban detectó 5 ritmos eficientes al movimiento de todo ser humano que han sido tomados por la práctica coreológica como esenciales para marcar esta dinámica o energía del movimiento. Cuenta Valerie Preston Dunlop (2016), quien trabajó junto a Laban en fábricas de producción durante la revolución industrial en Inglaterra, que este fue encargado de investigar cómo hacer más eficiente el movimiento humano para que las producciones de las fábricas sean más efectivas (p.101). Durante estas investigaciones, Laban detectó 5 movimientos donde se podía ver y manipular claramente los cambios de energía del movimiento espontáneo generado por los trabajadores de las fábricas durante sus horas laborales. Es así como se

establecieron los 5 ritmos eficientes del movimiento humano que, hasta el día de hoy, son clave para entender la dinámica del modelo estructural del movimiento. Si tú controlas estos ritmos o si juegas con la aceleración y desaceleración de la velocidad de estos, manipulando las tensiones y relajaciones de tus músculos desde las distintas partes del cuerpo, la dinámica del movimiento se hace visible (Brandt, 2017). Al hacerla visible, tú como bailarín o artista escénico que trabaja con y desde el movimiento tienes una infinidad de opciones para investigar, crear, observar, analizar el movimiento desde la manipulación de la dinámica o energía. Estos 5 ritmos eficientes del movimiento humano son los siguientes: el impulso, el impacto, el rebote, el swing y el movimiento continuo.

Como vemos en la figura 4, “el impulso es aquel ritmo del movimiento donde el acento está marcado al inicio del movimiento y este se disipa o desaparece hacia el final” (Preston Dunlop, 2016, p.101). El triángulo en cada gráfico marca el acento en la fuerza del movimiento. El impacto “es aquel ritmo donde el acento está marcado hacia el final del movimiento” (Preston Dunlop, 2016, p.101). El rebote, es un movimiento mecánico, donde el acento se percibe de ida y de vuelta (Brandt, 2017). Siempre voy y vuelvo al mismo punto del que parte el movimiento. El swing “es un ritmo balanceado, pendular donde el peso de nuestro cuerpo va de un lado al otro” (Preston Dunlop, 2016, p.101). A diferencia del rebote, la concentración de la fuerza no va y viene hacia el centro del movimiento, sino que se disipa hacia un lado y hacia el otro. Por último, el movimiento continuo, es aquel que no nos permite ver el inicio ni el fin del movimiento, pues el acento o la fuerza del movimiento no está marcado. Si alguien ve este ritmo eficiente, no podría detectar dónde inicia el movimiento ni dónde termina.

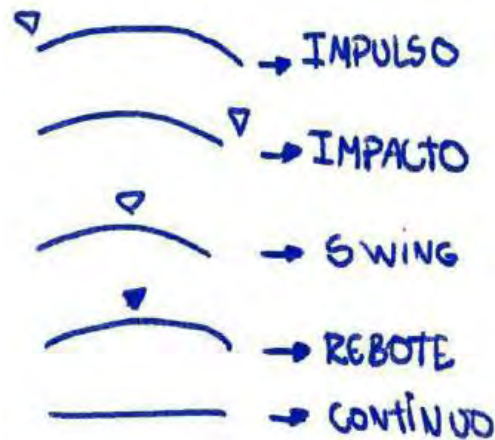


Figura 4: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento: 5 ritmos eficientes a todo ser humano [Reinterpretación personal del material del aula]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

Si bien son solo 5 ritmos eficientes que nos ayudan a manipular la dinámica o energía del movimiento, estas cinco opciones nos dan infinitas posibilidades de crear, explorar, investigar y observar el funcionamiento del movimiento. Así pues, manipular estos ritmos para hacer visible la energía o la dinámica, puede ser un punto de partida exploratorio para descubrir cómo hacer visible las distintas calidades o cualidades del movimiento para que estos nudos puedan detectarse.

1.1.1.3. Las acciones

Las acciones son lo que el cuerpo hace y están determinadas por la estructura de nuestro cuerpo y cada una de sus partes. Estas involucran movimientos del cuerpo completo o de partes aisladas de este (Preston Dunlop, 2016, p. 96). Por ejemplo, si pensamos en cómo vuela un pájaro, inmediatamente entendemos que este lo hace porque tiene alas. La estructura de los pájaros se los permite, a nosotros los seres humanos no. Desde el “Labanotation” existen una

cantidad de acciones exploradas que pueden ser tomadas como punto de partida, pero no significa que estas sean un límite para crear desde las acciones propuestas desde la práctica coreológica. Como comenta William Forsythe (bailarín y coreógrafo), muchas veces saber que existe este paquete de acciones sirve a los coreógrafos para romper reglas en técnicas ya dadas y encontrar así nuevos movimientos (Preston Dunlop, 2016, p. 97). Así, la práctica coreológica, propone 11 acciones clave para el movimiento humano.

Estas son:

1. Trasladar
2. Saltar
3. Girar
4. Torcer
5. Quietud
6. Recolectar/ cerrar
7. Separar/ abrir
8. Transferir el peso
9. Desequilibrar
10. Caer
11. Gesticular

Estas 11 acciones amplían las posibilidades creativas del movimiento y como el modelo estructural del movimiento funciona como un todo, podemos combinar estas acciones con los 5 ritmos eficientes del movimiento para acentuar la energía o dinámica de estas acciones. Un ejemplo claro es cuando yo decido caer de manera orgánica, pues, estoy utilizando un ritmo de

impacto, pero si quisiera hacer que esta caída se vea de una manera no convencional y acorde al movimiento funcional del cuerpo humano, yo puedo manipular la energía de esta caída y hacerla con un ritmo continuo donde no vea ni el inicio ni el fin del movimiento. Aquí, afectaría la acción tomando una decisión de movimiento desde el ritmo, jugando con la percepción de los espectadores. En el instante que yo decido afectar la acción, estoy creando un movimiento que está tocado por la estética y, por ende, estos elementos son también fundamentales para observar, crear e investigar danza.

1.1.1.4. El espacio

El espacio desde la práctica coreológica es un lugar vacío hasta que establecemos los límites con los cuerpos u objetos que entran en él. En este sentido, el cuerpo moldea el espacio siendo este último fundamental para la creación de coreografías (Preston Dunlop, 2006, p.121). Existen dos formas de entender el espacio desde la práctica coreológica. El espacio personal o kinesfera y el espacio general. El espacio personal o kinesfera es la esfera que rodea a cada persona y en la que cada individuo se mueve según sus posibilidades. Los psicólogos la llaman espacio personal y los sociólogos nuestro territorio (Brandt, 2017). Cada kinesfera tiene su propio centro del que se desprenden distintos planos. (Preston Dunlop, 2006, p.121). Lo que Laban denomina kinesfera o esfera gestual (ver figura 5) es, en primer lugar, el espacio cuyos bordes mis extremidades pueden tocar, este espacio personal que existe sin desplazamiento, allí se elabora el ser del cuerpo (De Louppe, 2011, p. 68).

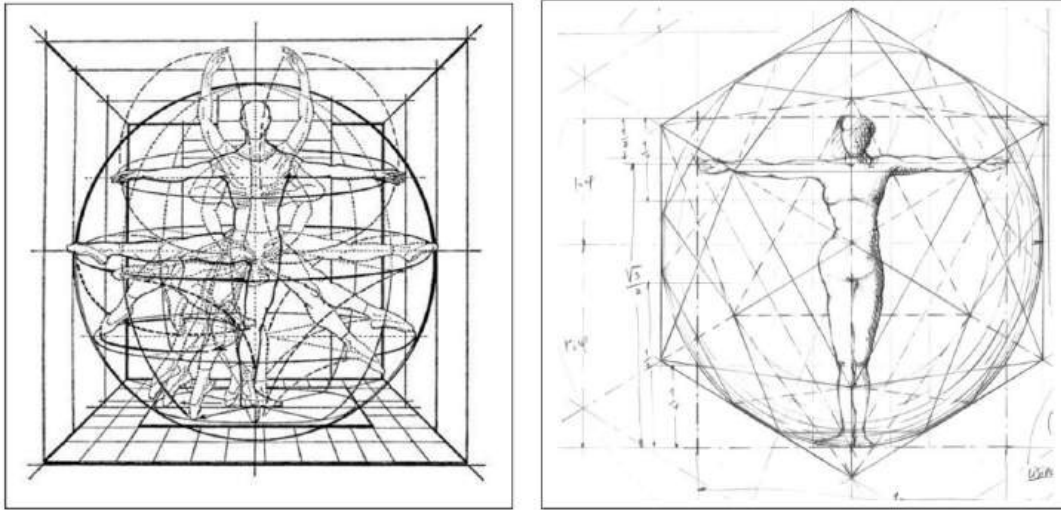


Figura 5: Lopez, C. (2013). La Matemática tiene quien baile.

Este espacio personal está compuesto por 3 planos que dibujan los límites del movimiento dentro de esta kinesfera. El plano puerta, marcado por un eje vertical; el plano mesa, marcado por un eje horizontal; el plano rueda, marcado por un eje sagital (Ver en figura 6). Todas las posibilidades de movimiento sin desplazamiento que se den dentro de estos 3 planos construyen el espacio personal o kinesfera.

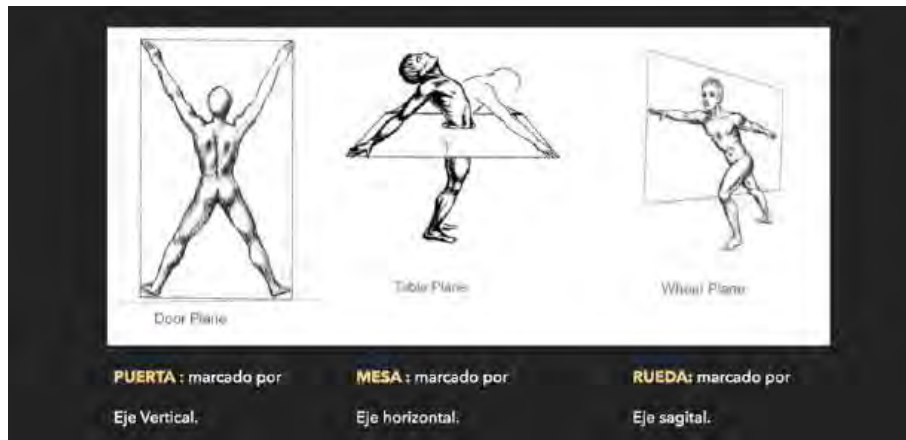


Figura 6: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento: El espacio personal o kinesfera [Reinterpretación personal del material del aula]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

Por otro lado, el espacio general está relacionado a la forma arquitectónica donde nos movemos, ya sea un espacio al aire libre, un estudio o un teatro etc. El cuerpo moldea el espacio en el que nos encontramos gracias a la dinámica o energía (Preston Dunlop, 2006, p.122). Este espacio general tiene ciertos límites marcados por el lugar donde nos movemos, pero también por la interacción de distintos cuerpos los unos con los otros (Brandt, 2017). Por eso, en el espacio general utilizamos los siguientes elementos:

1. Niveles: alto, medio, bajo.
2. Direcciones: arriba, abajo, delante, detrás, derecha, izquierda.
3. Caminos (cómo atravesamos este espacio): curvos o rectos.

Además, existen 4 maneras de materializar las formas en el espacio, de moldearlo a partir de estos caminos rectos o curvos (Brandt, 2017). Estas maneras son:

1. Diseño corporal: relacionados a la estructura de nuestro cuerpo y las figuras rectas o curvas que podemos crear con él/ellos.
2. Progresión espacial: relacionado a cómo atravesamos el espacio cuando nos movemos. Es como dibujar caminos curvos o rectos a través del movimiento en el espacio.
3. Proyección espacial: relacionado a cómo proyectas el movimiento desde tu propia kinesfera y las distintas partes de tu cuerpo. Es una línea que proyecta más allá de la parte del cuerpo a la que decidas ponerle el foco de atención. Es como una extensión de la energía.
4. Tensión espacial: Es un espacio negativo que se construye desde la energía que se le da a la forma con diversos cuerpos. Esta tensión hace que los espectadores perciban más un volumen en el espacio que los movimientos que los cuerpos están ejecutando en sí. Por ejemplo, un espacio negativo en un círculo de bailarines que caminan al unísono sería el hueco que queda dentro de los bailarines al hacer esta forma.

Finalmente, me gustaría resaltar que, sin la interacción del cuerpo y la energía en el espacio, estos dos conceptos no funcionarían. Es así como vamos entendiendo que el modelo

estructural de movimiento funciona como un todo y no por componentes independientes únicamente.

1.1.1.5. Las relaciones

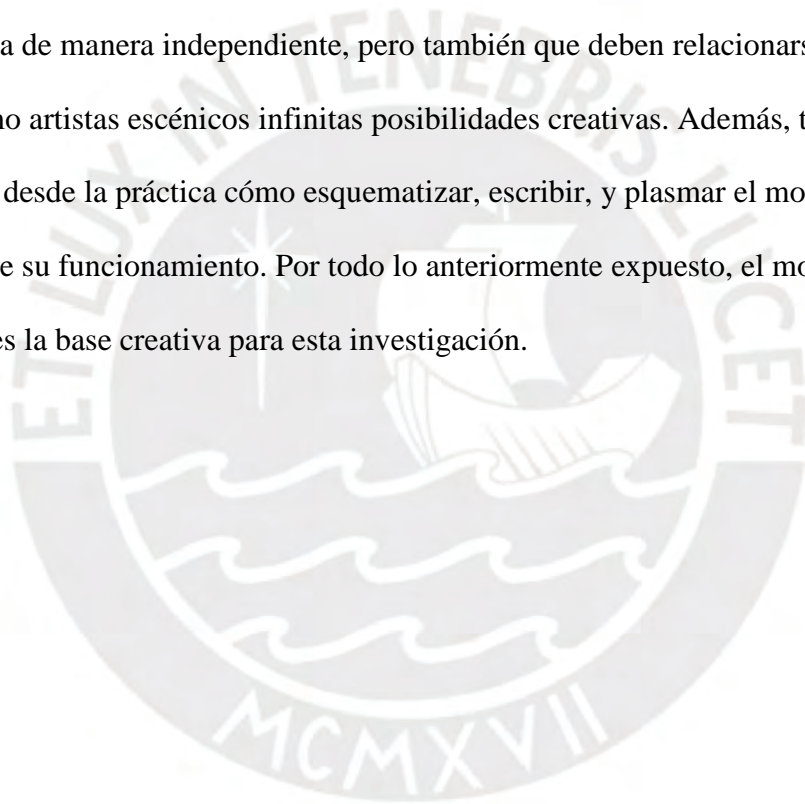
Las relaciones vistas desde la práctica coreológica, se construyen gracias al vínculo que existe entre el espacio y el tiempo que compartimos con nuestro propio cuerpo o con más bailarines (Brant, 2017). La manera de concebir las relaciones está muy ligada a las concepciones sociológicas y psicológicas existentes, pues, para la práctica coreológica, existen las relaciones intrapersonales y las relaciones interpersonales. Las relaciones intrapersonales tienen que ver con cómo uno se relaciona con las distintas partes de su cuerpo en su espacio personal o kinesfera y cómo esto afecta la relación en el espacio general donde se encuentran los demás (personas u objetos) (Brandt, 2017). Por otro lado, las relaciones interpersonales tienen que ver con cómo nuestro cuerpo se relaciona con otros cuerpos en el espacio general. Desde la práctica coreológica, y desde el modelo estructural de movimiento, Valerie Preston Dunlop (2016), propone ciertas herramientas para explorar y ensamblar un material desde las posibles interacciones y relaciones interpersonales entre 2 o más personas (p.140). Estas son las herramientas para explorar las relaciones interpersonales:

1. Casi tocar
2. Tocar
3. Compartir el peso
4. Relacionarse en el espacio (crear figuras en el espacio con 2 o más cuerpos)
5. Relaciones de tiempo (distintas formas de estructurar el tiempo o jugar con el)

6. Relaciones de fluidez (jugar con la energía que se genera entre un bailarín y otro/s a través del espacio)

Saber que existen estas seis posibilidades para construir una coreografía desde las relaciones interpersonales que se generan en el espacio, amplía una vez más las herramientas creativas para explorar desde el cuerpo y su relación plural con otros cuerpos.

En este sentido, atravesar cada uno de los componentes del movimiento y entender que cada uno funciona de manera independiente, pero también que deben relacionarse unos con otros, nos da como artistas escénicos infinitas posibilidades creativas. Además, también nos permite entender desde la práctica cómo esquematizar, escribir, y plasmar el movimiento desde la comprensión de su funcionamiento. Por todo lo anteriormente expuesto, el modelo estructural del movimiento es la base creativa para esta investigación.



2. CAPÍTULO 2: Marco conceptual

2.1. El rol del cuerpo como creador de sentido y significación en la danza

Como vimos anteriormente, el cuerpo es nuestro medio. Es a través de este que nos involucramos en los procesos creativos en danza y que creamos piezas de danza. Pero ¿qué significa que un “cuerpo vivo” sea el medio para darle sentido y significación a la danza?

La danza es a veces difícil de explicar con palabras. Se vive con el cuerpo (Toro y Lopez-Aparicio, 2018, p.65). Mientras comunicar un significado no es siempre el objetivo, el movimiento tiene un significado inherente per se (Welch, 2022, p.1). La danza se vive, se ve; pero cuando se trata de ponerle palabras no siempre se es muy claro con lo que se quiere decir (Toro y Lopez-Aparicio, 2018, p.65) porque la danza es mucho más afectiva que cognitiva. (Welch, 2022, p.1). En este sentido, el cuerpo no es solo el medio por el cual bailamos sino es como una sonda llena de dispositivos sensibles que trata de obtener información de cualquier espacio y es mediante el cuerpo como nos relacionamos los unos con los otros y con el resto del mundo (Csikszentmihalyi, 2000, p. 178-179). Es en estas relaciones entre cuerpos diversos que se desarrollan los procesos creativos en danza. De esta manera, como plantean Feiduk y Prieto (2016) es importante entender el cuerpo como un fenómeno producido mediante procesos culturales e históricos, así como construcciones discursivas e ideológicas que se reiteran, actualizan y transforman en la interacción social de los individuos y en la vida cotidiana de cada

persona (2016, p. 9-10). Aquí me gustaría resaltar que los cuerpos de las 3 bailarinas elegidas para este proceso creativo, no solo se inscriben de manera individual sino como cuerpos múltiples que se construyen y transforman en las interacciones sociales y en su propia vida cotidiana.

Así pues, la danza contemporánea constituye un espacio de reivindicación del poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión (Toro y Lopez-Aparicio, 2018, p.67). Elijo hablar de la danza contemporánea porque no solo es el estilo desde el que trabajamos con la compañía de danza *Una Hebra* sino también porque el rol activo de las bailarinas dentro de los procesos creativos desde este estilo es fundamental.

Estos cuerpos vivos y múltiples aportan a las creaciones en danza desde sus interacciones sociales y vivencias individuales. Es junto a ellos que el coreógrafo construye el movimiento. Así pues, se necesitan cuerpos vivos para que se generen emoción, empatía y conexión con el otro porque como plantean Toro y Lopez- Aparicio (2018), esto solo se logra a través del cuerpo y el movimiento (p. 69). Las emociones en danza se comunican entonces al ser corporizadas en las formas y estas son creadas desde el movimiento de diversos cuerpos que analiza el espectador estéticamente (Smith-Autard, 2010, p.7).

Entonces, la reflexión y los procesos creativos en danza se generan a través del cuerpo moldeado por la cultura y el cuerpo vivido (...). La danza es una colaboración, sin el cuerpo del otro no es nada. (Toro y Lopez-Aparicio, 2018,p.69-73). Así pues, el cuerpo no es solo una estructura física o material, recibe múltiples consideraciones sociales y al ser parte de una identidad personal, lo usamos como un medio de comunicación o vehículo semiótico

(Monasterio, 2016, p.296) y, en este sentido, necesita de otros cuerpos para comunicarse y generar sentido.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos decir que la construcción de sentido en la danza se hace por medio de la relación corporal que tenemos con el mundo, situando al cuerpo como un lugar de conocimiento (Toro y Lopez-Aparicio, 2018,p.76). Como plantea Citro, las artes escénicas necesitan de un cuerpo plural (atravesado por inscripciones, subjetividades y vivencias compartidas) para generar significado que, atravesado por múltiples inscripciones, subjetividades y vivencias imbricadas con otras subjetividades, se encarnan en los dinamismos sociales y culturales de las heterogéneas cartógrafas del mundo sensible (Díaz, 2021, p.18). Son estos cuerpos plurales los que son fundamentales en la danza contemporánea porque son los cuerpos de los bailarines los que contribuyen en la construcción del material de movimiento y, por lo tanto, influyen en el proceso creativo y en el resultado de la composición (Smith-Autard, 2010, p.123-124). Así es como los cuerpos de Verónica, Haziel y Arianne representan a estos cuerpos plurales que atraviesan por múltiples inscripciones, subjetividades y vivencias que ahora, dialogan y comparten un modelo en común para atravesar sus procesos creativos en danza: el modelo estructural de movimiento.

2.2. Procesos creativos en danza: elementos básicos de composición coreográfica

Hay mucha información vinculada a los procesos creativos en la práctica artística pero hay muy poca que se relaciona con la composición en danza (Smith-Autard, 2010,p.123). Es por eso que, para fines de esta investigación, me centraré en juntar esta corta información para poder hacer dialogar al modelo estructural de movimiento con esta información.

Para entender este vínculo entre composición coreográfica y proceso creativo es importante entender a qué nos referimos con coreografía.

El término coreografía es un término muy amplio que cubre una multitud de actividades y descripciones. Nosotros lo utilizamos para describir lo que sucede cuando alguien o algo yuxtapone acciones en cierto orden o secuencia. En otras palabras, el término coreografía se refiere a la estructuración del movimiento.

Como plantea Susan Leigh Foster (2010), la coreografía es la orquestación o el plan de cuerpos en movimiento. (Roche y Burrridge 2022, p.2).

Desde esta corta definición podemos empezar a comprender la importancia del modelo estructural para el proceso creativo visto desde la composición coreográfica, ya que este modelo busca finalmente estructurar el movimiento per se. Según Susan Leigh Foster, en referencia a la composición coreográfica, “es una orquestación de cuerpos en movimiento” y existen infinitas maneras de componer coreográficamente como personas que se dedican a hacerlo (Roche y Burrridge 2022, p.2). Los coreógrafos trabajan con bailarines vivos y por eso tienen menos control de su medio, pues estos cuerpos son diversos, piensan, sienten y responden a las ideas coreográficas de distintas maneras (Smith-Autard, 2010, p.123). Pero engancharse en un proceso coreográfico implica también compartir intenciones en común; la urgencia de explorar, capturar y comunicar ideas desde el cuerpo humano en movimiento (Angelov, 2024, p.286).

2.2.1. ¿Cómo es un proceso creativo en danza?

Muchos teóricos están de acuerdo con que existen fases dentro de los procesos creativos y si bien es cierto que podemos describir y reconocer cada fase, no necesariamente se dan de

manera lineal dentro del proceso. Para Abbs (1989), existen fases en lo que él llama un “ciclo creativo”:

- Fase 1: el impulso creativo
- Fase 2: trabajo con el medio
- Fase 3: descubriendo la forma final
- Fase 4: presentación y performance
- Fase 5: respuesta y evaluación (Abbs, 1989, p.204).

Es interesante nombrar estas 5 fases del proceso creativo que identifica Abbs porque pueden vincularse con las fases creativas en cualquier composición coreográfica, pero especialmente, dentro del proceso creativo planteado para esta investigación junto a las 3 integrantes de la compañía *Una hebra*. Como plantean Smith y Autard (2010), todas las fases presentadas arriba se han discutido como aspectos de la composición coreográfica (p.127).

El compositor en danza puede empezar con una idea o una respuesta a un estímulo tal como una canción o pieza musical o un poema que puede ser considerado como la fase 1 impulso creativo. Por otro lado, puede trabajar con el medio (fase 2) al jugar espontáneamente con el movimiento que resulte en un impulso para crear una danza basada en la exploración. También, los coreógrafos pueden empezar con una idea (fase 1) y luego diseñar una forma (fase 3) antes de manipular y trabajar con los detalles del movimiento (fase 2) (Smith y Autard, 2010, p.127).

Así pues, los procesos creativos a los que están acostumbradas las 3 bailarinas de *Una Hebra* son lineales y siguen el orden de las fases, pero lo que yo propongo con esta investigación es romper este orden en el proceso al darles nuevas herramientas que dialoguen con sus

individualidades y propios caminos creativos. En este sentido, al tomar el medio (el cuerpo y el movimiento) como punto de partida creativo que dialoga con los impulsos creativos personales de las artistas, estaría rompiendo esta linealidad del proceso creativo que plantea Abbs para buscar nuevas formas de verlo, entenderlo y llevarlo a los diversos cuerpos de la compañía. Es por eso por lo que comparto con Roche y Burrige (2022) la idea de que no existen reglas predeterminadas para crear una coreografía, sino que cada coreógrafo idea su propio camino (p.2). Precisamente es en este camino no lineal y diverso que busco descubrir nuevos caminos creativos para la compañía de danza *Una Hebra*.

2.2.2. Distintas aproximaciones teóricas a la composición coreográfica: de la danza narrativa a la danza abstracta

Más allá de entender las fases de un proceso creativo aplicándolo a la danza, es importante describir las distintas tendencias que identifica la academia en composición coreográfica para poder, a su vez, colocar en diálogo al modelo estructural de movimiento dentro de estas tendencias.

La danza narrativa es quizá la más común entre las formas de componer coreográficamente. “Contar una historia al usar cuerpos requiere que el coreógrafo transforme lo narrativo en acción y que encuentre movimientos que se vinculen con estas palabras” (Angelov, 2024, p.229). El “dance-drama” tiene una historia que contar y lo hace a través de episodios o escenas secuenciales. Estas están vinculadas a las emociones y sucesos de personas en la vida real, la caracterización es muy importante (Smith y Autard, 2010, p.35). Esta es una de las formas más comunes de aproximarse a la composición en danza porque, desde mi punto de vista, al ser el cuerpo el medio de

comunicación, surge una necesidad de ponerle palabras a lo que este transmite para que sea leído y comprendido por el espectador rápidamente, pero es en esta lectura donde se pierde el poder comunicativo de la danza porque debería ser el espectador el que encuentre un significado de lo que ve al conectar el movimiento que con sus propias emociones y sensaciones. Para contar una historia narrativa desde el movimiento, es importante responder las siguientes preguntas: ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué ha sucedido? Y ¿Cómo ha sucedido? (Angelov, 2024, p.229). A partir de las respuestas a estas preguntas, se puede empezar a esbozar la trama o historia que está detrás de la composición y lo que queremos contar a través del movimiento.

Existen también las danzas semi-narrativas y semi-abstractas. En las danzas semi-narrativas los elementos narrativos se mantienen como representaciones realistas para servir de referencias. Por ejemplo, en este tipo de danza no es necesario un “storyline”. Mientras que en las danzas semi-abstractas se estilizan y simplifican los elementos narrativos a lo esencial (Angelov, 2024, p.232).

Por otro lado, están las composiciones en danza abstractas que son con las que más me identifico yo y a las cuáles recurriré para fines de esta investigación. Abstracto no significa sin sentido. La danza por la danza y el movimiento por el movimiento mismo expresa cómo el movimiento humano se genera, se estructura y se percibe más que cómo esta cuenta una historia o algo en específico (Angelov, 2024, p.231). Así pues, una danza abstracta implica que el compositor ha abstraído algún pensamiento sobre una o varias cosas y que identifica estas a través de imágenes en movimiento (Smith y Autard, 2010, p.34). En términos de percepción, lo abstracto compromete las habilidades de observación

de los espectadores, permitiéndoles asignarle un significado y resonancia a lo que ven (Angelov, 2024, p.231). Como plantea Rafael Bonachela, el director artístico del Sydney Dance Theater “yo no les digo a los espectadores cómo pensar o qué sentir, pero a través de mis creaciones abstractas, provocó en ellos una reacción emocional que se altera y se crea en la experiencia de ver el movimiento” (Angelov, 2024, p.232). En este sentido, mi forma de componer en danza y, en especial, este proceso creativo, se vincula mucho más con la composición abstracta porque busco trabajar desde el modelo estructural de movimiento y los estímulos personales de las 3 bailarinas, más no desde una historia lineal narrativa.

Finalmente, como lo abstracto remueve los elementos narrativos por completo y solo utiliza el movimiento para expresar y crear configuraciones de frases¹ (Angelov, 2024, p.232) o movimientos y acciones determinadas, el proceso creativo que presento en esta investigación tal vez no es abstracto del todo, sino que podría ser semi-abstracto.

Yo utilizo un concepto narrativo, los nudos como “experiencia de vida”, que se interpreta de manera individual pero también colectiva porque el significado construido culturalmente en torno a estos, se vincula con las palabras no dichas, pero esto lo explicaré con mayor detalle en los siguientes apartados. Más allá de poder situar al modelo estructural de movimiento y al diálogo con las prácticas y procesos creativos personales de las 3 integrantes de la compañía de danza *Una Hebra* con una composición

¹ Para fines de esta investigación y desde mi visión como bailarina y coreógrafa, una frase en danza está compuesta por diversos movimientos que, juntos, tienen un significado que aporta a una composición coreográfica. Así como las palabras forman frases con significados específicos, los movimientos ordenados de determinada manera forman frases que aportan luego a la construcción y significado de la composición coreográfica.

coreográfica semi-abstracta, existen dos elementos de la composición coreográfica en los que me gustaría detenerme: los estímulos y la improvisación del movimiento.

2.2.3. La importancia de los estímulos creativos para componer danza

Un estímulo puede ser entendido como aquello que despierta la mente o espíritu o incita alguna actividad (Smith y Autard, 2010, p.31). Los estímulos para la composición en danza pueden ser auditivos, visuales, táctiles, kinestéticos o ideáticos (Smith y Autard, 2010, p.31). Estos suelen utilizarse para despertar el proceso creativo. Así pues, los estímulos son la base de la motivación que existe detrás de una creación en danza (Smith y Autard, 2010, p.35). Por ejemplo, para fines de esta investigación se utilizaron principalmente estímulos kinestéticos (modelo estructural de movimiento) y auditivos, e ideáticos (poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson) como puntos de partida creativos aunque también aquellos táctiles y visuales durante el proceso creativo individual de las 3 bailarinas.

Los estímulos auditivos incluyen la música, sonidos, voces humanas, palabras, canciones y poemas. Los estímulos visuales pueden tomar la forma de imágenes, esculturas, objetos, patrones, formas etc. desde donde el compositor en danza toma la idea detrás de. Los estímulos kinestéticos están vinculados al mismo movimiento como inspiración. Los estímulos táctiles producen frecuentemente respuestas kinestéticas que se convierten en motivaciones para la danza como las sensaciones que surgen de las texturas que tocamos. Finalmente, los estímulos ideáticos sean quizá los más populares para la danza, pues los movimientos se crean con la

intención de converger una idea o de desenvolverse en una historia (Smith y Autard, 2010, p.30-31).

Una vez detectado el o los estímulos creativos, la improvisación del movimiento juega un rol fundamental para explorarlos. Aquel que compone danza, experimenta con el movimiento y trata de imaginarlo desde estos estímulos materializándolos a través de los diversos cuerpos. Esta exploración inicial se llama improvisación (Smith y Autard, 2010, p.37).

2.2.4. La importancia de la improvisación durante los procesos creativos y la composición coreográfica

Improvisar es crear, explorar y performar todo a la vez, es generar movimientos instantáneos, espontáneos impredecibles, pero de cierto modo estructurados (Angelov, 2024, p.232). Durante la improvisación hay momentos en los que un movimiento se siente bien y encaja en lo que había imaginado el compositor en danza. Cuando esto ocurre, la frase de movimiento improvisado se puede recapturar para producir los ingredientes base de la composición (Smith y Autard, 2010, p.39). Se habla de estructura dentro de la improvisación porque el compositor construye ejercicios o actividades exploratorias para dirigir y redirigir el proceso exploratorio. Esto significa que, al guiar una improvisación en movimiento a través de actividades, lugares, objetos etc., se despiertan sensaciones (Angelov, 2024, p.238) en los bailarines que abren infinitas posibilidades compositivas.

Así pues, los estímulos para crear movimiento y la improvisación a partir de estos dialogan para dar forma al proceso creativo en danza. Para fines de esta investigación, los estímulos y la improvisación son parte cotidiana de los laboratorios creativos pero la idea

es generar un diálogo entre el modelo estructural de movimiento y su forma funcional de verlo con estas formas más cotidianas de crear y componer danza de estos cuerpos vivos y plurales con los cuales se crea y desarrolla este proceso creativo colectivamente.

2.3. La experiencia del performer en un proceso creativo en danza

Los sentimientos dan nacimiento al movimiento y el movimiento da nacimiento a los sentimientos, es un ida y vuelta constante, una dualidad. (Preston Dunlop, 2007, p.49). El estado emocional es un término técnico que se usa en las artes y no tienen mucho que ver con las emociones. Son más bien esos sentimientos que surgen a través de la absorción de los artistas en sus medios, es decir a través del movimiento que realizan (Preston Dunlop, 2007, p.50). Para fines de esta investigación, son los cuerpos de las bailarinas los que absorben este estado emocional.

Los bailarines experimentan fuertes estados emocionales a través de la absorción de los movimientos que están creando. No son menos creativos que los coreógrafos. La conciencia de este rango de sentimientos en danza es fundamental para que los bailarines/performers puedan comunicarse con los espectadores (Preston Dunlop 2007, p.51-52)

Si los bailarines son los encargados de comunicar en la danza y su rol dentro del proceso creativo es igual de importante que el del coreógrafo, es interesante destacar que estos fuertes estados emocionales que se generan con el movimiento de manera dual no son lo único a través de lo cual ellos construyen significados y relaciones compositivas. Existe un concepto muy trabajado desde la fenomenología de la danza: la empatía kinestética.

Este concepto tiene una aproximación que vincula a la relación entre el bailarín y el espectador, pero yo quisiera plantear que existe también durante el proceso creativo entre los mismos bailarines y el coreógrafo y que permite intuitivamente seleccionar el material que luego será ordenado para una puesta en escena final.

La kinestesia está relacionada a una experiencia física personal y privada de sentir nuestro propio cuerpo, pero también está vinculada a un concepto socialmente construido (Ehrenberg, 2015, p.43). La Kinestesia se refiere a las sensaciones de movimiento. Sentir y tener la conciencia de las posiciones del cuerpo y la tensión en los músculos se considera como kinestesia (Reason y Reynolds 2010, p.52). Estas sensaciones se dan interna e individualmente, pero dialogan también con los otros cuerpos de los bailarines. En este sentido, podemos vincular esto con las relaciones interpersonales e intrapersonales que se proponen desde el modelo estructural de movimiento donde el espacio personal o kinesfera de cada bailarín construye significados y vivencias individuales pero que dialogan con el espacio general donde se mueven más bailarines desde sus propios espacios personales o kinesferas creando relaciones espaciales, pero también sociales desde el movimiento. En este sentido, es desde el diálogo kinestético entre los bailarines que se construye la comunicación no solo entre ellos y el coreógrafo sino también con el espectador. Este modo de atención kinestético característico de los bailarines muestra que estos son capaces de crear significados en capas múltiples. Como planteaba Csordas (1993), “prestar atención a una sensación corporal no significa entender el cuerpo como algo aislado, sino atender la situación que el cuerpo ocupa en el mundo” (Ehrenberg, 2015, p.43).

Así pues, la empatía kinestética puede ser considerada como las experiencias corporizadas e imaginativas que conectan el yo con el otro, particularmente en momentos de mimetismo o de sustitución imaginada (Reason y Reynolds, 2010, p.71). En este sentido, pienso que el concepto de empatía kinestética se puede usar para reflexionar en torno a la relación de afectación que existe entre la experiencia individual de las bailarinas y su correlato expresivo de movimiento de un cuerpo a otro generando así experiencias corporizadas entre ellas. Detectar esta empatía kinestética durante el proceso creativo puede ser clave para ir construyendo las posibles conexiones con los espectadores al culminar o presentar una pieza de danza.

2.4. Los nudos como "experiencia de vida"

Porque en la segunda fase de esta investigación decido utilizar como estímulo creativo a los nudos como “experiencia de vida” para poder flexibilizar el modelo estructural de movimiento desde el diálogo con las formas convencionales e individuales de crear de las 3 bailarinas y porque es un tema que marca mi camino en la composición coreográfica de manera muy personal, decido entender, para fines de esta investigación, a los nudos de manera metafórica desde los análisis que existen en torno a la obra poética de Jorge Eduardo Eielson, así como centrarme en compartir con las 3 bailarinas su poema *Nudos*. Este poema en particular, tiene mucho significado para mi, porque la pieza individual que dirigí y bailé para graduarme en Trinity Laban, giró en torno a este poema y al diálogo que establecí entre este y mi forma de hacer cuerpo el modelo estructural de movimiento. El resultado de esta pieza me dejó con muchas inquietudes y sobretodo dudas creativas porque al ser yo misma la bailarina y creadora de la pieza, me fue muy difícil tomar decisiones compositivas y estéticas, es por eso que decidí transformar esta idea inicial en una investigación donde se involucren diversos cuerpos y donde

el rol de los nudos como “experiencia de vida” sea un estímulo creativo que dialogue con el modelo estructural de movimiento más no sea el eje principal de la investigación. En este sentido, ya desde que estudié en Trinity Laban , realicé una extensa investigación en torno a los nudos de Eielson y lo que más me llamó la atención fue que estas obras se basan en las tensiones y distensiones generadas por el nudo y su liberación (Tarrab, 2018, p.1). Así pues pude y puedo hoy relacionar este concepto con la forma como funcionan los músculos del cuerpo humano. Los músculos se mueven porque hay una constante alteración entre la tensión y relajación de estos y cómo se vinculan con la gravedad. Entonces, estas tensiones y relajaciones pueden contribuir a explorar, desde el movimiento de las distintas partes del cuerpo, esta interpretación de los nudos como "experiencia de vida". Para Alejandro Tarrab (2018), quien analiza la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson, “El nudo es el vínculo entre los seres y su principio: es la unión que permite continuar cierto trayecto. Es la articulación entre los semejantes y/o entre los contrarios que mantiene una estructura y al mismo tiempo la tensa” (p. 2). Es por eso que para mí, más allá de la comparación que puedo hacer entre las tensiones y distensiones que crea Eielson con el lenguaje, pienso que los nudos pueden también representar todo aquello que no se puede expresar, que quiere ser liberado o desatado. Aquí radica su poder metafórico y universal que puede tener una relación directa con esta noción de los nudos como "experiencia de vida". No sabemos dónde comienzan ni dónde terminan y muchas veces no los notamos pero están (Tarrab, 2018, p.2),

Por otro lado, en la obra de Eielson,

se anuda lo que está y lo que ya no, el pasado y el presente. Es un ejercicio de introspección que a su vez amarra la historia y la memoria. El nudo para Eielson

simboliza entonces la acción de volverse a sí mismo de enroscarse sobre la propia experiencia (Acero, 2022, p.94-95).

Si este nudo amarra la historia y la memoria y vuelve a sí mismo para enroscarse sobre la propia experiencia, puedo relacionar este concepto con la idea de que el cuerpo es un lugar donde se resguarda la memoria y es fundamental para atar y desatar estos nudos. Así pues, en el diálogo de estos 3 cuerpos, las memorias y las historias individuales y su propia comprensión sobre los nudos como "experiencia de vida" son fundamentales para desatar la creación de movimiento desde este concepto, así como para hacerlo entrar en diálogo con el modelo estructural de movimiento.

Elijo este estímulo creativo para desatar la segunda etapa del laboratorio creativo de esta investigación porque como plantea Gibertini (1992), en el interés de Eielson por los nudos existe entonces una potencialidad universal que le da un carácter simbólico muy rico para encarnar, sentir y moverlos desde y con el cuerpo. Los nudos de Eielson se pueden entender también como un "nudo-símbolo", un mensaje arquetípico de valor universal (Rebaza, 2013, p. 122).

Los nudos son esta unión entre contrarios que mantiene una estructura, pero al mismo tiempo la tensa para liberar. Es por eso que, podemos decir que el cuerpo y el movimiento juegan un rol fundamental para desanudar estas memorias, estas palabras no dichas, o angustias que no entendemos pero que se almacenan en el cuerpo y que pueden ser liberadas a través del movimiento. Así pues, es importante resaltar, como plantea Maurice Merleu-Ponty desde la fenomenología, que la carne del cuerpo está en continuidad con la carne del mundo gracias a lo

cual el cuerpo es por definición la interfaz que permite la producción de significación (Contreras, 2012, p. 14).

Es precisamente aquí donde radica la importancia de encarnar estos nudos, de identificarlos y de explorarlos desde y con los cuerpos diversos de las tres intérpretes para encontrar en este proceso creativo que pasa por individual para terminar construyendo colectivamente, emociones y temas universales que nos permitan producir significados que estén en continuidad con la carne del mundo, es decir desde la experiencia del propio cuerpo que siente y hace posible que las cosas aparezcan, o sean visibiles para nosotros en el mundo.



3. CAPÍTULO 3: Metodología

La metodología de trabajo de esta tesis comprende una investigación desde la práctica en las artes escénicas porque busca expandir las posibilidades creativas y compositivas en danza y movimiento de tres integrantes de la compañía de danza *Una Hebra* al encarnar el modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica. Para ello, y como plantea Nelson (2013),

esta investigación toma al ejercicio de crear como su principal método de exploración y también como su primordial evidencia para sostener ideas e incorpora la dimensión emotiva/subjetiva del investigador(a) como un elemento fundamental durante la labor de exploración académica (Ágreda, et al., 2019, p.16).

Así pues, para poder analizar este proceso creativo, decidí crear un laboratorio de investigación-creación donde Haziél, Arianne y Verónica se enfrentaron, por primera vez, a una aproximación teórico-práctica del modelo estructural de movimiento. Este laboratorio tuvo una duración de 4 meses y se realizó de manera presencial en la academia de danza Collage. Se inició el 6 de setiembre del 2023 y culminó con una presentación del proceso creativo en un salón de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP el 5 de diciembre del 2023. A esta presentación acudieron Ana Elena Brito y Maria Paz Valle Riestra, reconocidas docentes y bailarinas de la Especialidad de Danza de dicha facultad.

Durante estos 4 meses, se llevaron a cabo 13 sesiones de 3 horas semanales. Para poder entender mejor cómo se llevaron a cabo estas sesiones, he decidido dividir el laboratorio en 3 fases:

- o Fase 1: Un primer encuentro con el modelo estructural de movimiento como herramienta creativa y compositiva.
- o Fase 2: Flexibilización del modelo estructural: ¿Qué sucede cuando este dialoga con estímulos externos al movimiento y con afectos y percepciones personales durante un proceso creativo en danza?
- o Fase 3: En búsqueda de un nuevo lenguaje compositivo para la compañía de danza *Una Hebra*: componer desde el diálogo.

3.1. Fase 1: Un primer encuentro al modelo estructural de movimiento como herramienta creativa y compositiva

Durante esta primera fase, las bailarinas exploraron desde su propio cuerpo y movimiento los conceptos brindados por el modelo estructural de movimiento. Esta estuvo compuesta por 8 sesiones donde se trabajó únicamente desde la encarnación del modelo estructural de movimiento. Las 5 primeras sesiones fueron una introducción al modelo donde se trabajaron los componentes de dinámica, cuerpo, acciones, relaciones y espacio por separado. Cada sesión tenía una estructura similar donde, en primer lugar, yo les daba información teórica precisa en relación con cada componente del modelo, utilizando PPTS de un curso sobre el modelo estructural de movimiento que creé y dicté de manera virtual durante la pandemia del COVID 19. Este curso se llamó *Mo/ver para crear*. Además, estos PPTS se complementaron con videos de coreógrafos reconocidos que mostraban ejemplos de cada componente del movimiento.

Luego, había una segunda parte de la sesión donde, mediante una exploración guiada por mí, las tres bailarinas llevaban al cuerpo los elementos que eran parte de cada componente

para finalmente, pasar a fijar material de movimiento. A veces, yo les daba partituras escritas desde los componentes de movimiento trabajados y ellas creaban y fijaban el material de movimiento. Es importante resaltar que durante estas 5 primeras sesiones no se utilizó música en ningún momento del laboratorio para que el foco esté únicamente en la funcionalidad del movimiento. Finalmente, durante las últimas 3 sesiones de esta primera etapa, las bailarinas tomaban sus propias decisiones en torno al modelo estructural y componían desde sus propias partituras, en dúos, solos o tríos.

3.2. Fase 2: Flexibilización del modelo estructural: ¿Qué sucede cuando este dialoga con estímulos externos al movimiento y con afectos y percepciones personales durante un proceso creativo en danza?

Durante la segunda fase, el modelo entró en diálogo con las prácticas creativas personales de cada una, así como con diversos estímulos externos al movimiento funcional ya encarnado ; objetos, sonido, imágenes, música y palabras. Así pues, en esta segunda fase del laboratorio, decidí jugar formas convencionales que utilizamos dentro de la compañía para crear danza, vinculadas siempre a estímulos que afecten el movimiento y que desencadenan en exploraciones guiadas por la improvisación. Así pues, en la sesión 9 se utilizó el material creado desde el modelo estructural de movimiento en la primera fase del laboratorio como una base para ver cómo los estímulos externos afectaban al movimiento funcional y llevaban a las bailarinas a deconstruir, pues se les dio la posibilidad de jugar con el material fijado desde el modelo estructural de movimiento y con momentos de improvisación al escuchar un estímulo externo específico: el poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson. Finalmente, en la sesión 10, les pedí que traigan un objeto, imagen o audio que las lleve a comprender los nudos como "experiencia de vida". Este objeto fue utilizado como un detonante creativo para

desatar una improvisación de movimiento a partir de lo que el objeto generaba física y emocionalmente en las bailarinas para luego entrar diálogo con los elementos del modelo estructural de movimiento, esto dio como resultado una frase y o improvisación de movimiento nueva por cada bailarina.

3.3. Fase 3: En búsqueda de un nuevo lenguaje compositivo para la compañía de danza *Una Hebra*: componer desde el diálogo

Durante la tercera y última fase, se buscó fijar una pequeña coreografía en conjunto que demuestre el diálogo generado durante las 2 primeras fases del laboratorio. Así pues, las tres integrantes de la compañía de danza *Una Hebra* entretejieron los aportes del modelo con sus propias miradas en torno a la composición en danza, promoviendo la búsqueda de un nuevo lenguaje coreográfico para la compañía. En este sentido, durante las últimas 3 sesiones, se estableció un diálogo e interacción entre el modelo estructural, los estímulos externos a este y la improvisación como una nueva posibilidad creativa. La idea de esta última fase fue que Haziél, Arianne y Verónica deconstruyeran y reconstruyeran frases de movimiento fijadas a lo largo del laboratorio, ya sea únicamente a partir del modelo estructural de movimiento o del diálogo de este con su forma de comprender los nudos como ““experiencia de vida”” y, por ende, con sus propias formas de crear y componer danza. Además, fue durante esta última fase donde las 3 integrantes tuvieron que ponerse de acuerdo para unir los materiales individuales y colectivos trabajados durante las 3 etapas y así poder demostrar mediante esta unión el proceso creativo atravesado.

Finalmente, y por todo lo anteriormente expuesto, me gustaría destacar que lo que busco con este laboratorio de investigación-creación es permitir que los principios de la práctica

coreológica se afecten y flexibilicen para ver cómo estos pueden entrar en diálogo con las emociones y sensaciones de cada una de las intérpretes, así como con sus formas convencionales de crear danza y movimiento. En este sentido, busco que cada bailarina adopte el modelo y amplíe su rango de posibilidades creativas, más no que se ciña a crear únicamente desde esta nueva información encarnada, sino desde el diálogo constante entre la funcionalidad, la improvisación y las emociones/sensaciones que generan estímulos como los “nudos como "experiencia de vida".



4. CAPÍTULO 4: Análisis de resultados

4.1. El modelo estructural de movimiento como herramienta creativa y de composición en danza

Como vimos anteriormente, el modelo estructural de movimiento planteado por la práctica coreológica busca comprender cómo funciona el movimiento, entendiendo a éste como una reacción espontánea al medio ambiente, es decir como parte fundamental del lenguaje no verbal. En este sentido, este modelo busca crear, analizar y comprender al movimiento sin que sea afectado por la estética de la danza. Esto es algo muy retador para el bailarín, ya que, como vimos en el marco conceptual, estamos acostumbrados a iniciar nuestros procesos creativos en danza a partir del vínculo con estímulos externos, estos pueden ser musicales, sonoros, verbales, visuales, objetos, paisajes, emociones, sensaciones, etc. Precisamente, la compañía de danza *Una Hebra* ha iniciado sus procesos creativos y exploraciones de movimiento desde estos estímulos externos hasta que empezó este laboratorio de investigación-creación, pues mi mayor motivación era que las 3 bailarinas puedan descubrir y encarnar durante el proceso nuevas calidades y cualidades de movimiento al tomar consciencia de los conceptos planteados por el modelo estructural de movimiento y del funcionamiento de estos en sus cuerpos plurales y diversos.

Así pues, este laboratorio de investigación-creación buscó que Verónica, Haziél y Arianne descubran cómo es atravesar un proceso creativo y componer danza desde una nueva mirada. Al exponerlas por primera vez al modelo estructural de movimiento, se buscó no solo retar sus posibilidades y lenguaje propio de movimiento, sino también que estas abran su mirada

críticamente y hagan dialogar lo aprendido desde el modelo con sus formas convencionales de crear

danza y movimiento. Así, lo que se busca en este laboratorio es abrir nuevas puertas y posibilidades compositivas que puedan ser aplicadas sin importar el estilo de danza o el background de las bailarinas, ya que lo que propone el modelo estructural de movimiento es que este es inherente a todo ser humano, y por ende es universal. Sin embargo, en un inicio, no fue una tarea sencilla despojar a Verónica, Haziél y Arianne de sus propias convenciones creativas en danza. En este sentido, las primeras preguntas que surgieron durante este laboratorio de investigación-creación fueron ¿Cómo las enfrento a un modelo sistematizado y totalmente estructurado en el que hay que despojarse de cualquier estímulo externo al movimiento per se? ¿Cómo hacer que las tres bailarinas entren en un mismo código desde el vocabulario ofrecido por el modelo estructural donde conecten con consignas de movimiento mínimas, claras y hasta por momentos mecánicas que deconstruyan sus formas habituales de componer danza y desestructuren la misma hasta llegar a lo más funcional del movimiento humano como herramienta para detonar la creatividad? ¿Cómo hacer que las bailarinas encuentren libertad dentro de la estructura de cada componente del movimiento y las formas establecidas de crear desde el modelo? ¿Cómo ampliar sus posibilidades creativas y compositivas desde un método que promueve el entendimiento del movimiento como algo funcional y mecánico? ¿Cómo establecer un diálogo entre esta funcionalidad del movimiento y aquellos estímulos externos que detonan en las bailarinas estas necesidades estéticas y somáticas por las que la danza nos invita a viajar? ¿Cuál es el lugar de las emociones dentro de la funcionalidad de estas consignas creativas desde el modelo estructural de movimiento? Estas son algunas preguntas que trataré de abordar a lo largo de este análisis.

4.1.1. Un primer encuentro con el modelo estructural: Desafiando al cuerpo desde la funcionalidad del movimiento

Como planteamos desde la metodología, las primeras 8 sesiones del laboratorio de investigación-creación nos dedicamos exclusivamente a comprender cómo funcionaba el modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica desde una aproximación teórico-práctica para ampliar la toma de decisiones en torno a las formas de componer danza de cada una de las tres bailarinas. Como vimos anteriormente, este modelo está compuesto por 5 componentes que, durante las 5 primeras sesiones, fueron tratados de manera individual sin que ningún estímulo creativo externo al movimiento lo afectara. La estructura de estas 5 primeras sesiones fue muy similar. En primer lugar, yo les daba la información teórica con PPTS adaptados de mi curso Mo/ver para crear y con ejemplos específicos de coreógrafos que, desde mi punto de vista, utilizaban elementos del modelo en sus coreografías (Ver Figuras 7 y 8).



Figura 7: Tudela. G (2021). Modelo estructural del Movimiento: Cómo funciona la energía del cuerpo humano [PPT]. Curso Mo/ver para crear, Lima, Perú.

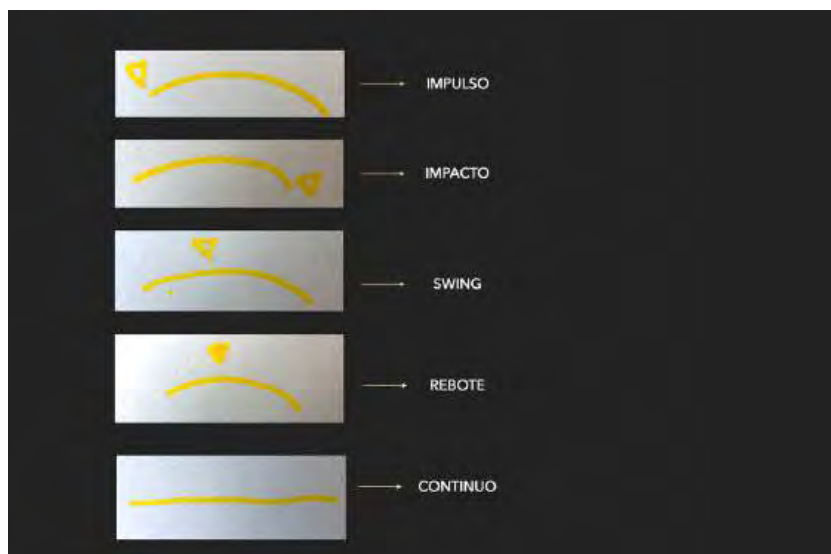


Figura 8: Tudela. G (2021). Modelo estructural del Movimiento: Cómo funciona la energía del cuerpo humano [PPT]. Curso Mo/ver para crear, Lima, Perú.

Luego de comprender los conceptos teóricos y de debatir en torno a ellos verbalmente, las bailarinas los llevaban al cuerpo a través de diversas exploraciones de movimiento que yo guiaba con mi voz, más no intervenía desde mi cuerpo en movimiento. Finalmente, les daba consignas de movimiento escritas en partituras desde la teoría para que creen y fijen frases de movimiento individual (Ver figura 9 y 10 donde Verónica y Arianne construyeron una frase de movimiento desde la dinámica y el foco de atención en diversas partes del cuerpo gracias a las siguientes partituras)

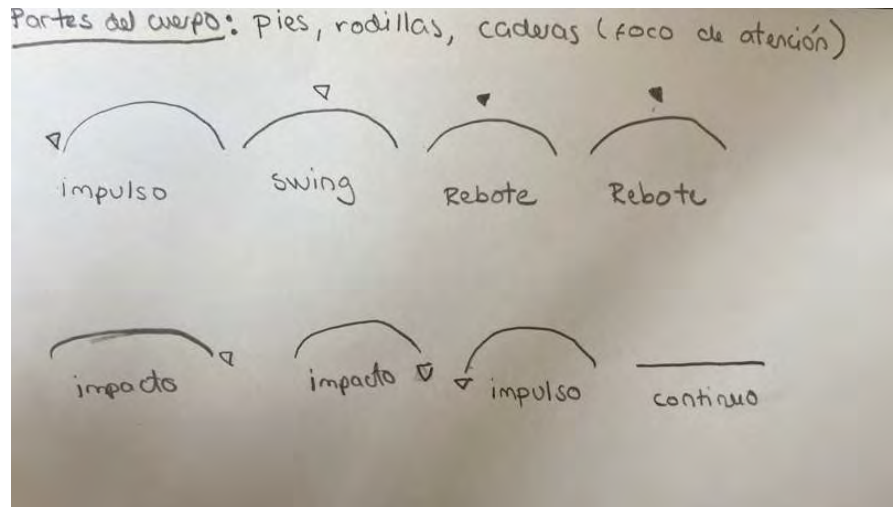


Figura 9: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento: 5 ritmos eficientes a todo ser humano [Reinterpretación personal del material del aula para ejercicio de construcción de una frase de movimiento desde la dinámica]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

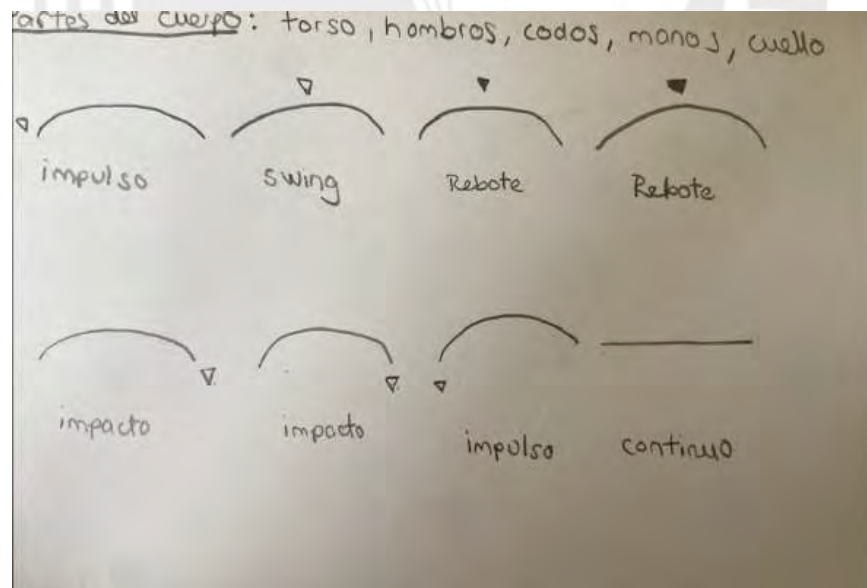


Figura 10: Brandt, R. (2017). Modelo estructural del Movimiento: 5 ritmos eficientes a todo ser humano [Reinterpretación personal del material del aula para ejercicio de construcción de una frase de movimiento desde la dinámica]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

Como vimos anteriormente, los 5 ritmos eficientes para todo movimiento buscan hacer visible el movimiento al decidir marcar la dinámica hacia el inicio, centro o final del movimiento. Al darles estas partituras concretas para crear 8 movimientos desde los 5 ritmos, busque que las bailarinas salgan de su zona de confort al no contar con estímulos creativos externos al movimiento de estos 5 ritmos eficientes. Ellas tuvieron que adecuarse a fijar movimientos muy concretos y sencillos para que estos ritmos se hagan visibles y no surja la necesidad de crear transiciones (consideradas desde el modelo como un movimiento nuevo) entre un movimiento y el otro. Si bien en la primera sesión las 3 integrantes cumplieron con las consignas escritas en las partituras, les costó mucho ligar un movimiento con otro sin recurrir a estas transiciones entre movimientos que, para ellas, hacen que su creación se vuelva estética y tenga un sentido. Con transiciones me refiero a movimientos externos a los planteados en las figuras 9 y 10, por ejemplo en la consigna dada a Verónica, ella tenía que pasar de un impulso a un swing y por una decisión estética ella realiza 2 swings para luego pasar a un rebote que se confunde con 4 impactos (Ver video 2). Pues para ellas no fue fácil seguir las pautas planteadas del modelo al pie de la letra. Aquí surge uno de los cuestionamientos más interesantes a los que me lleva esta investigación y es el siguiente: ¿Cómo hacer para que esta restricción creativa caracterizada por seguir la partitura al pie de la letra no bloquee a las 3 bailarinas, sino que más bien las lleve a ampliar o sus posibilidades compositivas en danza o mirarlas desde un nuevo ángulo?

Para ello, Arianne siguió las pautas al pie de la letra entendiendo que sus movimientos debían ser simples para que ella pueda “ver” y explicar lo que movía. Aquí es importante destacar que Arianne le dio una mirada distinta a la posible restricción funcional que le daba el modelo. Pues, para ella, “hacer visible el movimiento” fue comprender que menos es más y en este sentido sus cualidades y calidades de movimiento se afectaron desde la primera exploración de movimiento. Sus movimientos suelen ser continuos (es difícil detectar un inicio y un fin en sus creaciones) expansivos, espiralados y muy ligeros y gracias al modelo, se volvieron cortos, con inicios y fines muy marcados, rectos y más densos (Ver video 1).

VIDEO 1



Video 1: Arianne Gubbins (2023). [Video] Frase de movimiento desde la dinámica del modelo estructural de movimiento para sesión 1 del Laboratorio de investigación-creación.²

En cambio, para Verónica respetar la partitura de 8 movimientos fue trabajoso y hasta casi imposible, pues para ella fue muy difícil hacer cuerpo de esta funcionalidad. Sentía que este

² Para poder ver los siguientes videos insertados en este apartado es necesario hacer click en la imagen y luego en el link que aparece debajo de esta. Este link los llevará directamente a un video en youtube.

modelo mecanizaba mucho sus creaciones si lo seguía al pie de la letra como en estas 8 primeras sesiones. Para ella había una contradicción constante entre querer seguirlo al pie de la letra y cuestionarse cómo hacer para que estas consignas claras y precisas no la limiten creativamente, sino que expandan sus posibilidades compositivas. Es así como su forma de corporizar el modelo y especialmente estos 5 ritmos eficientes a todo movimiento fue quitándole el foco a una sola parte del cuerpo. Al decidir que su cuerpo se movía como un todo sintió la libertad de trabajar con el impulso, el impacto, el rebote y el swing desde la adaptación y diálogo con su propio movimiento y procesos creativos. En este sentido, me gustaría destacar que Verónica no pudo desde un primer momento transformar sus calidades y cualidades de movimiento como lo hizo Arianne. Verónica necesitaba sentir la organicidad de su movimiento para poder poco a poco entender esta nueva forma mecánica de moverse como una herramienta para ampliar sus posibilidades creativas y compositivas en danza (ver video 2).

VIDEO 2



Video 2: Verónica Garrido-Lecca (2023). [Video] Frase de movimiento desde la dinámica del modelo estructural de movimiento para sesión 1 del Laboratorio de investigación-creación.

Por otro lado, en las sesiones en las que tocamos los componentes del cuerpo (trabajado desde el lenguaje no verbal) y las acciones, los cambios en las calidades y cualidades de movimiento de Haziél, Verónica y Arianne comenzaron a notarse aún más.

Haziél, que tiende a tener movimientos ondulantes, rápidos y con una dinámica que pasa del impulso al impacto poniendo el mayor foco de atención del movimiento entre la pelvis y torso superior, decidió construir sus frases de movimiento ciñéndose únicamente a las consignas de las acciones y 10 señales desde el lenguaje no verbal. Como consecuencia de esto, su lenguaje habitual de movimiento se afectó rápidamente. Como ella misma reflexionaba:

“Mi movimiento ondulante se rompe, esto lo siento siempre. Me gusta detonar el movimiento con las acciones del modelo para llevar mi cuerpo a diversos límites, por ejemplo, si voy a saltar, ¿Cómo sería saltar con la mayor parte de mi cuerpo en el piso? Lo que me pasa es que mi movimiento se simplifica al querer complicarlo y eso me gusta” (Conversación con Haziél durante la sesión 4).

Gracias a esta reflexión de Haziél durante la sesión 4 del laboratorio de investigación-creación, puedo decir que ella racionaliza sus formas de entender, construir y crear movimiento desde este primer acercamiento al modelo estructural. Antes de enfrentarse al modelo por primera vez, ella necesitaba sentir cualquier emoción para detonar estos movimientos ondulantes, pero al no tener un estímulo creativo que la ayude a identificar alguna emoción rápidamente, sus movimientos se vuelven no solo más directos y sostenidos sino también más sencillos y continuos. Así pues, es curioso que en estas pautas totalmente

estructuradas de movimiento Haziel encuentre mayor libertad que antes de conocer el modelo (Ver video 3).

VIDEO 3



Video 3: Haziel Gutierrez (2023). [Video] Frase de movimiento desde las acciones del modelo estructural de movimiento para sesión 4 del Laboratorio de investigación-creación.

Por otro lado, Arianne, habla de precisión y claridad y, es precisamente en esta búsqueda que su movimiento se transforma aún más que desde las consignas vinculadas a la dinámica del movimiento y los 5 ritmos eficientes. En los componentes cuerpo y acciones, ella ya no busca abarcar la totalidad del espacio/tiempo en el que se encuentra con movimientos infinitos que fluyen como espirales por todas las partes de su cuerpo, sino que se ciñe estrictamente las

consignas que le doy buscando micro-movimientos que ya no solo sean visibles para los demás sino claros para ella sin la necesidad de mostrar su mundo interior. Es importante destacar que, para Arianne, es difícil hacer visible su mundo interno cuando baila y esto es algo que se ha venido cuestionando a lo largo de su carrera. Así pues, el modelo estructural de movimiento, le abre una nueva forma compositiva donde este cuestionamiento pasa a segundo plano y ya no siente la necesidad que entiendan sus emociones sino solamente hacer visible el movimiento de cada consigna (Ver video 4).

VIDEO 4



Video 4: Arianne Gubbins (2023). [Video] Frase de movimiento desde el cuerpo/lenguaje no verbal del modelo estructural de movimiento para sesión 2 del Laboratorio de investigación-creación.

Finalmente, a partir del encuentro con los componentes del cuerpo y las acciones queda claro que Verónica busca transgredir el modelo y sus componentes, entretejiendo las consignas que yo le doy con historias o vivencias personales. Es curioso ver que, para Verónica empieza desde los

primeros encuentros con el modelo, esta necesidad de diálogo y flexibilización entre sus propias formas de llevar un proceso creativo en danza. En la sesión 4 donde trabajamos desde las acciones ella tomó la decisión de ver las consignas de movimiento como un gran “juntar”. Como ella cuenta:

“La historia surgió cuando se me cayó algo, porque conscientemente estaba haciendo el ejercicio de componer entonces me trasladé, junté y decidí que en ese juntar se me cayó algo y no sé qué es eso que se cayó de mis manos”

(Conversación con Verónica durante la Sesión 4, 2023).

Sin embargo, la calidad de movimiento de Verónica por más que entretreje sentidos con sus propias formas de componer y no siga estrictamente el modelo, varía igual al recibir esta nueva información. Su movimiento solía ser rápido, virtuoso (vinculado a las formas que le aporta el ballet clásico) y entrecortado y ahora explora más el movimiento desde una dinámica continua (Ver video 5).

VIDEO 5



Video 5: Verónica Garrido-Lecca (2023). [Video] Frase de movimiento desde las acciones del modelo estructural de movimiento para sesión 4 del Laboratorio de investigación-creación.

En este primer encuentro con los 5 componentes del modelo estructural de movimiento empieza a destacar en las 3 bailarinas la pluralidad de sus cuerpos y formas de componer y llevar un proceso creativo en danza. Si bien es cierto que el modelo estructural busca sistematizar y hacer universal un lenguaje de movimiento, cada bailarina lo encarna desde el diálogo con sus propias vivencias, experiencias, emociones y sensaciones. Esto me lleva a cuestionar el rol fijo y sistematizado que pretende tener este modelo y más bien me lleva a empezar a entenderlo como una herramienta creativa más que no necesariamente se debe seguir al pie de la letra como plantea su teoría, sino que al hacerlo cuerpo es inevitable que este reciba múltiples consideraciones sociales y de identidades personales. En este sentido al enfrentar por primera vez los cuerpos de las tres bailarinas al modelo estructural, su construcción de sentido en danza tiene una herramienta más para poner en diálogo y cuestionar sus propias cualidades y calidades de movimiento ya establecidas. Es en este sentido que no solo las 3 bailarinas flexibilizan sus formas de componer y entender un proceso creativo, sino que el mismo modelo se afecta y flexibiliza al ser encarnado por 3 cuerpos individuales y plurales a la vez.

4.2. Construyendo una nueva mirada compositiva: de la corporeización de cada uno de los elementos del modelo estructural por separado a un posible diálogo entre ellos

Las sesiones 6, 7 y 8 les dieron a Verónica, Arianne y Haziél, una mayor libertad creativa para construir las consignas y frases de movimiento desde el modelo, pues, fueron ellas las que decidieron qué elementos utilizar para detonar, construir y fijar las frases de movimiento.

Haziel trabajó desde las acciones que ya le habían llamado la atención durante las primeras sesiones porque la llevaron a pensar todas las posibilidades físicas que ella tenía de ejecutarlas siendo el componente que más detonó en ella una transformación en las cualidades y calidades de su lenguaje común de movimiento: de ondulado a directo y continuo.

Arianne, por otro lado, decidió enfocarse en trabajar desde el lenguaje no verbal, ya que quedó fascinada con las posibilidades creativas que existen al ponerle atención a lo más cotidiano y, hasta lo más primario de los seres humanos. Nos movemos antes de siquiera empezar a hablar. Fueron las 10 señales que todo ser humano utiliza para comunicarse de manera no verbal las que desataron los principales cuestionamientos y autoobservaciones en Arianne. Ella descubrió que en los pequeños movimientos que le daban las consignas desde el lenguaje no verbal, no tenía la necesidad de transportar su movimiento por todas sus extremidades o kinesfera y de igual manera podía comunicar y transmitir desde este nuevo lugar.

Verónica, fue la que más retó el orden sugerido para construir frases de movimiento desde el modelo. Como vimos anteriormente, como este es un modelo muy sistematizado, se sugiere utilizar los elementos que constituyen los 5 componentes por separado porque la metodología que propone el modelo estructural de movimiento es una en la que se construyen frases de movimiento o composiciones coreográficas por capas. Por ejemplo, yo fijo una frase desde las acciones y recién luego de tenerla fija le debo agregar las dinámicas. Esta forma esquematizada y por capas fue la que Verónica decidió romper y cuestionar. Esto lo pudimos ver desde las primeras sesiones donde no construía las consignas que yo les daba al pie de la letra, sino que dialogaba con su individualidad como bailarina y coreógrafa. Pero es precisamente a partir de las sesiones 6,7 y 8 donde decide fusionar sus consignas y frases de movimiento entre acciones y

dinámicas y que su curiosidad por utilizar el modelo a su manera detonó en una posible nueva herramienta creativa y compositiva para ella.

Es importante destacar que es a partir de la sesión 7 que el trabajo creativo pasó de ser individual a colectivo. Es aquí donde les permití crear dúos y tríos, además de jugar con la posibilidad de añadir alguna capa extra al movimiento de sonido o música. Eso sí, siempre y cuando las partituras y frases de movimiento ya estén fijadas.

En este nuevo diálogo entre frases de movimiento, dúos o tríos y canciones aleatorias (ellas elegían canciones de estilos muy diversos para probar cómo afectaba la narrativa de lo que construían) detecté que el modelo estructural empieza a pasar a un segundo plano y el diálogo entre las elecciones personales y afinidades con los componentes del modelo de cada una de las bailarinas y sus propias formas individuales de componer danza se entretajan con lo aprendido. Es en este punto donde las 3 bailarinas empiezan a flexibilizar la forma esquematizada de entender el modelo para utilizarlo en beneficio de su creatividad. Esto se ve reflejado principalmente cuando tienen que tomar decisiones en torno al espacio general donde se mueven.

Ahora, “estamos pensando en equilibrar el movimiento y lo que queremos que el espectador vea” (Conversación con Haziél sesión 7). Dentro de la búsqueda de ese equilibrio que plantea Haziél, surgen nuevas decisiones espaciales y de relaciones intrapersonales e interpersonales que se entretajan con las frases individuales de cada una y sus preferencias por determinados componentes del modelo; lenguaje no verbal para Arianne, acciones y dinámica para Verónica y acciones para Haziél. Si bien el espacio y las relaciones son componentes del modelo estructural de movimiento, la forma que las tres bailarinas tienen ahora de aproximarse a los componentes es mucho más de un diálogo para buscar este equilibrio del que habla Haziél

donde lo que les importa es lo que ven los espectadores, y por ende más allá de las consignas, están tomando decisiones deliberadas sobre lo estético, es decir sobre su danza. Así pues, entre los dúos y tríos hacen dialogar diversas formas de crear figuras en el espacio, usar diversos niveles para moverse, cuestionar sus orientaciones en el espacio y su proximidad. Además, las 3 bailarinas buscan hacer más visibles sus creaciones al marcar movimientos en canon (recurso que el modelo estructural no toca), utilizar la repetición como elemento para darle sentido a la narración que empiezan poco a poco a entretener entre ellas. Es en este diálogo entre el modelo estructural de movimiento y las decisiones individuales, estéticas y compositivas de las 3 bailarinas donde surge una nueva posibilidad creativa para la compañía. Desde mi punto de vista, es a partir de este momento que se esboza un nuevo camino compositivo y creativo para la compañía.

Otro descubrimiento importante que se vincula también al esbozo de este posible nuevo camino compositivo y creativo para la compañía *Una Hebra*, es que al no darles pautas y partituras claras desde las cuales ellas puedan partir para combinar sus solos, dúos o tríos, sus elecciones compositivas se vuelven infinitas, por momentos se abrumaban pero como dijo Verónica, es como jugar constantemente: “lo que yo siento al componer de esta manera es mayor libertad para decidir” (Conversación con Verónica Sesión 7)(Ver videos 6 y 7). Así pues, es importante destacar que la mayoría de procesos creativos de *Una Hebra* han surgido sin establecer pautas ni partituras tan claras como las que brinda el modelo estructural, sino más bien desde estímulos externos al movimiento como palabras, objetos, sensaciones o emociones compartidas que detonaban en exploraciones de movimiento desde la improvisación.. Ahora esta forma de detonar los procesos creativos de la compañía se ha enriquecido por las pautas y consignas claras del modelo estructural de movimiento, ampliando las posibilidades creativas de

la compañía y como dice Verónica, ampliando el rango para tomar decisiones y por ende sentir una mayor libertad.

VIDEO 6



Video 6: Verónica Garrido-Lecca y Haziél Gutierrez (2023). [Video] Duo creado desde el diálogo de los 5 componentes del modelo estructural de movimiento para sesión 6 del Laboratorio de investigación-creación.

VIDEO 7



Video 7: Verónica Garrido-Lecca, Haziél Gutierrez, Arianne Gubbins (2023). [Video] Trio creado desde el diálogo de los 5 componentes del modelo estructural de movimiento para sesión 7 del Laboratorio de investigación-creación.

En este sentido, se empieza a ver la flexibilización del modelo estructural de movimiento y como cada una de las bailarinas, desde sus experiencias compositivas individuales y estéticas, entretiene con los componentes de cuerpo, acciones, dinámica, espacio y relaciones nuevas formas de entender su movimiento de manera individual pero también colectiva y, por ende descubren en este nuevo diálogo flexible, infinitas posibilidades creativas, que dentro de la funcionalidad y restricción del modelo abren la sensación de mayor libertad para decidir y crear.

4.2.1. Emociones y funcionalidad del movimiento: ¿Existe un lugar para las emociones desde el modelo estructural?

Uno de los aportes más interesantes que surgió dentro del laboratorio fue la constante pregunta sobre el lugar que toman las emociones para el modelo estructural de movimiento. ¿Existe un lugar para la emoción cuando las consignas de movimiento son tan precisas y hasta por momentos mecánicas? Esta fue una gran interrogante para Verónica, Haziél y Arianne que, al estar acostumbradas a las formas narrativas, semi-abstractas y abstractas de la composición coreográfica están acostumbradas a trabajar desde estímulos que desaten sensaciones y emociones durante sus procesos creativos en danza. En este sentido, al dialogar con el modelo estructural de movimiento que se caracteriza por despojarse de lo estético y narrativo para quedarse con el funcionamiento del movimiento per se, surge esta necesidad de comprender cuál es el lugar de las emociones desde el modelo. Así pues, lo que sucede durante el laboratorio de investigación-creación es que las 3 bailarinas buscan integrar estas consignas mucho más

mecánicas y funcionales con sus emociones o sentimientos, pero sin forzar esta conexión o buscarla fuera del movimiento.

Durante las primeras 3 sesiones Haziél me preguntaba constantemente dónde quedaba el lugar para las emociones si es que estas ya no eran un punto de partida o detonante crucial para explorar o crear movimiento y cómo iba a hacer para poder conectar con los espectadores sino le decían que tenía que expresar con el movimiento. Yo le contestaba que la emoción desde el modelo estructural es inherente al movimiento y que, aunque no la identifiquemos en un inicio ni la usemos como un detonante creativo, con el simple hecho de hacer un movimiento más fuerte o ligero o de tomar la decisión de caer con un impacto o trasladar desde impulsos, las calidades de movimiento denotaban en el creador y observador emociones inherentes. Como planteaba Arianne,

“la emoción está y la puedes atender o no desde el movimiento que es distinto a la historia. La emoción, para bailarla o expresarla, se hace muy presente en el imaginario que sale, pero este modelo le da un encuadre o una plataforma nueva para poder salir” (Conversación con Arianne durante la Sesión 5).

Por otro lado, Haziél comentaba:

“Hay un montón de mente, entonces puro no es, hay harta cabeza, yo lo siento bien mental. La creación inicial es hacer, pero estoy en el lugar de la mente más que en “sentir el giro” Es fácil porque de alguna manera u otra están las piezas. Creo que es un alivio para mí “soltar el sentido” y desde ahí encontrar algo nuevo” (Conversación con Haziél durante la Sesión 5).

Es precisamente en este “soltar el sentido” del que habla Haziel donde las posibilidades compositivas se expanden y las emociones toman un rol diverso al acostumbrado en las 3 bailarinas, pues, simplemente estas coexisten con el movimiento, pero no necesariamente toman un rol primario como detonante creativo y generador de sentido del movimiento. Así pues, las emociones están presentes todo el tiempo y al ser inherentes al movimiento contribuyen a generar otro tipo de consciencia que, desde mi punto de vista, tiene un mayor vínculo con la presencia del bailarín al moverse.

Es importante destacar que, al abrir este cuestionamiento constante en torno al lugar de las emociones, hay un giro en la forma de llevarlas y trabajarlas para las 3 bailarinas de la compañía de danza *Una Hebra*. Si bien para Haziel el modelo, y especialmente la dinámica del modelo estructural de movimiento la ayuda a canalizar lo que quiere mostrar, su movimiento ya no se basa únicamente en lo que siente.

Arianne por otro lado, se concentra más en transmitir la emoción desde las dinámicas de movimiento sin la necesidad de pensar que ninguna persona que la ve moverse entiende por todo lo que pasa su cuerpo cuando baila. Ella cree que el modelo le da una forma más directa de conectar con la emoción y en este sentido, ayuda a que esta sea mejor interpretada y visible para el otro.

En cambio, para Verónica es mucho más difícil disociar esta emoción de una historia concreta, ella a pesar de la funcionalidad del modelo, busca hacerse entender construyendo una historia en la que por momentos, se pierde la visibilidad de las dinámicas, los elementos del lenguaje no verbal y las acciones. Ella elige que prime su decisión de hacerse entender y para ello necesita saber qué emociones va a contar. En este sentido, le cuesta comprender la forma inherente de llevar las emociones y el movimiento que plantea el modelo, pero encuentra en un

diálogo entre su gusto por componer narrativamente y lo aprendido del modelo una consciencia de movimiento diversa. Ella, de igual manera identifica que la dinámica le permite identificar o matizar sus emociones.

“En este caso, si lo traslado como a una escenografía del escenario creo que los cambios de dinámica dan matices y a mí, poder atravesar esos distintos matices me hace poder estar presente en cada una de ellas. Te permite darle un equilibrio que ayuda a transitar tu presencia” (Conversación con Verónica durante la sesión 6).

Es interesante destacar que en este diálogo en el que Verónica decide tomar la dinámica (principalmente oscila entre el movimiento continuo, el impulso y el impacto) como una herramienta para generar matices y transitar su presencia donde yo encuentro que su movimiento se transforma y toma un nuevo nivel de consciencia.

Finalmente, es importante destacar que en el transcurso de las sesiones, Haziél fue entendiendo el lugar de las emociones desde el modelo. Esto la ayudó a tomar, al igual que a Verónica y Arianne, una consciencia de movimiento diferente.

Es bacán porque ahora “yo dejo hablar al cuerpo de lo que siente”. Mis cualidades de movimiento cambian a algo más simple. Yo siento que hay más sazón, más carne en el movimiento, más ingredientes. Se siente con más groove. Lo que resurge es más la emoción y el estado de querer botar lo que hay adentro” (Conversación con Haziél durante la sesión 6).

En este sentido, la emoción no deja de estar desde el modelo funcional de movimiento. Si bien para Haziél el modelo, y especialmente la dinámica la ayuda a canalizar lo que quiere mostrar, su movimiento ya no se basa únicamente en lo que siente. Arianne por otro lado, se concentra en transmitir la emoción desde las dinámicas de movimiento sin la necesidad de pensar que nadie entiende su movimiento. Cree que el modelo le da una forma más directa de conectar con la emoción y que esta sea transmitida y visible para el otro. Para Verónica es mucho más difícil dissociar esta emoción de una historia concreta, ella a pesar de la funcionalidad del modelo, busca hacerse entender construyendo una historia en la que, por momentos, se pierde la visibilidad de las dinámicas, los elementos del lenguaje no verbal y las acciones. Así pues, las formas de comprender las emociones y su vínculo con el modelo estructural de movimiento varían según el diálogo individual de cada bailarina con el modelo. Si bien se cuestionan en un inicio esta sensación mecánica que genera seguir las consignas al pie de la letra, poco a poco van haciendo cuerpo el modelo en diálogo constante con sus propias formas de encarar un proceso creativo en danza y, por ende, de comprender su movimiento.

4.3. Flexibilizando el modelo estructural de movimiento desde el diálogo con estímulos creativos externos al movimiento

En esta segunda etapa del laboratorio, decidí entretejer de manera consciente un diálogo entre el modelo estructural de movimiento y los conocimientos y experiencias en composición coreográfica personales de las tres bailarinas de la compañía de danza *Una Hebra*. Para iniciar este diálogo, esta etapa del laboratorio la dividí en 2 sesiones donde las consignas de movimiento se vieron afectadas o desencadenadas por estímulos externos a este. Principalmente se utilizaron estímulos auditivos, ideáticos, visuales y kinestéticos. Una de las preguntas específicas que

busqué trabajar durante estas dos sesiones fue la siguiente: ¿qué reflexiones surgen en torno al diálogo entre las diversas formas de crear y componer en danza de las 3 integrantes de la compañía Una Hebra, los estímulos creativos externos al movimiento y la apropiación del modelo estructural como nueva herramienta? Para responder esta pregunta es importante destacar que desafié el orden de la composición coreográfica durante estas sesiones. En primer lugar, les traje el poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson. Cada una de las bailarinas pasaba por 2 momentos. Un momento en el cual agarraban el libro con el poema *Nudos* y lo leían en el orden y tono de voz que deseaban y otro momento donde se movían al escuchar estas frases aleatorias leídas. Para moverse utilizaron un material creado desde el modelo estructural de movimiento de las sesiones anteriores pero con la libertad de poder deconstruir el material según lo que las palabras o imágenes de la lectura del poema generaba en su movimiento.

Luego, cada bailarina trajo un estímulo externo al modelo funcional que las lleve a comprender los nudos como "experiencia de vida" y aquí ellas crearon nuevas frases de movimiento sin la necesidad de arrancar el proceso creativo desde el modelo estructural sino desde estos estímulos creativos externos como propone Abbs en sus fases para comprender un proceso creativo en danza. Así pues, en los siguientes apartados profundizaré en este entretejido que, abre nuevas posibilidades compositivas para las bailarinas de la compañía de danza *Una Hebra*.

4.3.1. El poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson y la necesidad de las bailarinas de romper con lo “mecánico” del modelo desde la improvisación

En la primera sesión de esta segunda etapa, les di la consigna de elegir una sola frase elaborada únicamente desde el modelo estructural de movimiento para ver qué sucedía al leer aleatoriamente frases o estrofas del poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson. Elegí este poema

porque tiene un significado personal muy potente para mí. Mi vínculo con los nudos como "experiencia de vida" empieza de muy pequeña. Desde que tengo 9 meses mis ojos no son el único órgano desde el que veo y construyo mi mundo. A esa corta edad, mis padres creyeron que tenía un tumor cerebral porque mis ojos se desviaron de un día para el otro. Felizmente, era solo estrabismo, una condición hereditaria por la cual tus ojos no están alineados porque hay un desequilibrio en los músculos que los sostienen. Esta condición, no solo hizo que los 4 primeros años de mi vida viera doble, sino también que mis padres tengan que luchar con una niña que no entendía lo que pasaba en su cuerpo; incluso la llegaron a operar para corregir su visión. Pero ¿por qué hablo de mi historia personal para entender por qué utilizar el poema *Nudos* de Eielson, así como la interpretación de los nudos como “experiencia de vida” de las bailarinas como un estímulo creativo externo que entre en diálogo con el modelo estructural?

Porque para mí, este no poder ver con alguno de mis ojos porque utilizaba parches constantemente, marca hasta el día de hoy no solo la forma en la que construyó la mirada de mi cuerpo, sino también mi forma de crear y comunicarse desde la danza y el movimiento. En este sentido, yo hablo y me expreso desde el movimiento de las distintas partes de mi cuerpo y no únicamente desde el lenguaje verbal. Para mí mo(ver)me es trasladar mis ojos y garganta a cada una de mis extremidades para liberar todo aquello que no encuentra palabras. Es por eso por lo que, todo lo no dicho y acumulado en las distintas partes de mi cuerpo, representa estos nudos como “experiencia de vida”.

Por otro lado, me gustaría destacar la admiración hacia la obra poética, artística y performática de Jorge Eduardo Eielson sobre los nudos porque es en base a esta obra que yo pude conectar y vincular mis emociones y sensaciones de palabras atrapadas como nudos en la

garganta con la noción de nudos como ““experiencia de vida”” y en este sentido, al ser su obra un estímulo auditivo y visual muy potente, quería ver si las concepciones o visiones de las 3 bailarinas tenían algo que ver con lo que yo percibo y entiendo de ellos. En este sentido me parece importante nombrar el artículo escrito por Mónica Gibertini (1992), *Jorge Eielson: Nudos*. Aquí la autora habla de la dimensión simbólica de los nudos de Eielson. En la síntesis formal del “nudo”, en su total y sin embargo misteriosa pureza, hay un profundo valor poético inherente que puede relacionarse con un mensaje arquetípico de valor universal (Rebaza, 2013, p.122). Así pues, la autora plantea que en la síntesis formal del nudo hay un profundo valor poético inherente y es precisamente en este valor poético arquetípico y universal en el que yo encuentro el valor y la riqueza necesarias para que las tres bailarinas de la compañía de danza *Una Hebra* puedan entender al nudo como ““experiencia de vida”” también. Por otro lado. Alberto Aguilar (1979) en su crítica *El espacio escultórico del cuerpo humano en la performance que abrió la muestra de Jorge Eielson* habla de cómo para Eielson ir al cuerpo con los nudos, significaba “explorar una realidad más profunda”. En esta crítica, Aguilar cuenta que Eielson decía que utilizaba el volumen artístico para comunicar pensamientos muy antiguos, como el de la exploración de sí mismo, que es una manera de despojarse del propio yo, y es algo que a través de lo ritual (la performance) se puede lograr (Rebaza, 2013, p.84). En este sentido, es interesante ver la obra de Eielson y su vínculo con los nudos más allá de la poesía y de las esculturas que creaba en torno a ellos, sino también a través de su entendimiento profundo del cuerpo como herramienta para visualizarlos. Es en este vínculo entre los tres cuerpos de las integrantes de la compañía *Una Hebra*, mi propia concepción y la que gira en torno a la crítica de Eielson que yo planteo esta exploración desde el estímulo creativo de los nudos como ““experiencia de vida”” para que entre en diálogo con el modelo estructural de movimiento.

Como plantean Smith y Autard (2010), un estímulo creativo es aquello que despierta la mente o espíritu, es la base de la motivación que existe detrás de una creación en danza (p. 31-35). Elegí este estímulo auditivo e ideático específico porque siento que, dentro de la literalidad de los nudos, al ser un poema, hay infinitas posibilidades interpretativas y metafóricas que ayudan a las bailarinas a vincular su movimiento con las sensaciones que el sonido, el ritmo y el tono de voz y hasta las mismas palabras que generan infinitas imágenes detonan en ellas. Como vimos anteriormente, el tono y la proyección de la voz son también algunas de las 10 señales que toda comunicación no verbal puede tener propuestas por Michael Argyle.

Así pues, cada una de las integrantes pasó por la experiencia de leer aleatoriamente frases del poema *Nudos* de Eielson y de improvisar bajo la consigna de traer al momento el solo creado desde el modelo estructural de movimiento. Como improvisar tiene que ver con generar movimientos instantáneos, espontáneos e impredecibles, pero de cierto modo estructurados (Angelov, 2024, p.234), me cuestioné ¿qué pasa si las 3 bailarinas tienen ya una frase estructurada y fijada desde el modelo estructural de movimiento pero yo les propongo explorar desde esa fijeza, movimientos instantáneos, espontáneos e impredecibles como los que se proponen desde la improvisación del movimiento? ¿Cómo un estímulo tan poderoso como el poema *Nudos* de Eielson puede afectar su movimiento y creación ya estructurada al darles la libertad de romper esta estructura desde la improvisación? ¿Qué herramientas creativas o compositivas personales salen a la luz al momento de improvisar desde este estímulo auditivo?

Para Haziél, es en un inicio muy difícil salir de la estructura de la frase fijada desde el modelo estructural de movimiento. Ella repite al menos 2 veces la frase con los mismos gestos,

acciones y dinámicas anteriormente creadas. Hacia la mitad de su improvisación, hay un cambio evidente, como si su cuerpo tuviera la necesidad de hacer visibles esos nudos que recibe desde las palabras que Arianne verbaliza aleatoriamente (Ver video 8).

Haziel cuenta: “Sí sentí que cuando empecé a improvisar no quería salirme del margen, pensaba en lo que habíamos hecho y entonces mi movimiento no salía de la emoción, estaba muy pensado, pero eso se sentía bien porque no tenía que darlo todo, emocionalmente, mostrar mi vulnerabilidad. Es que ya tenemos las partituras de inicio a fin y ahora ya no provoca salir de ahí, sino indagar más, aunque al final yo sí me haya salido, sentía al modelo ahí” (Conversación con Haziel durante la Sesión 9).

VIDEO 8



Video 8: Haziel Gutierrez, Arianne Gubbins (2023). [Video] Improvisación de Haziel sobre poema Nudos de Eielson leído aleatoriamente por Arianne para la sesión 9 del Laboratorio de investigación-creación.

Por otro lado, para Arianne, esta consigna ha sido como jugar con diversas piezas. “No he dejado la información anterior, siento que son piezas hechas de lo anterior pero ahora solo he jugado atenta a hacerlo espontáneo”. La atención estaba más en la forma de la palabra más no en el contenido, me guiaban el tono de voz y el ritmo de Vero” (Conversación con Arianne durante la sesión 9). Aquí es interesante destacar esta idea de Arianne de ver como piezas esta nueva propuesta para deconstruir su solo desde el modelo estructural y entender que, desde su individualidad, el significado de las palabras no afecta sus cualidades ni calidades de movimiento, pero sí el tono de voz y el ritmo, por lo que el estímulo auditivo y posiblemente visual al escuchar sobre los nudos no desata de por sí un movimiento literal en ella (Ver video 9)

VIDEO 9



Video 9: Arianne Gubbins, Verónica Garrido-Lecca (2023). [Video] Improvisación de Arianne sobre poema Nudos de Eielson leído aleatoriamente por Verónica para la sesión 9 del Laboratorio de investigación-creación.

Finalmente, Verónica es la que más transforma la frase creada desde el modelo, pero sin despojarse de él del todo. Ella cambia las dinámicas y el orden de la estructura o partitura ya planteada y, por momentos se deja llevar por cómo afectan las palabras a su movimiento. Como ella cuenta:

“Empecé a poner el foco de atención en las manos, como si estuvieran ahí los nudos. Traté en un momento de volver al modelo y después lo solté, me quedé más en una situación en la que mis manos se escapaban y me controlaban y por ahí yo misma me anudaba. Las palabras sí afectaban mi movimiento” (Conversación con Verónica durante la Sesión 9).

Es interesante destacar esta particularidad de Verónica, pues ella tiene una gran trayectoria como bailarina clásica. Fue parte del Ballet Municipal de Lima y del Ballet Nacional del Perú. Destaco esto, porque es importante hablar de cómo la danza narrativa de la que hablamos anteriormente está imbricada en su cuerpo y en su manera de componer danza y movimiento. “Yo tengo la necesidad de que mi movimiento se entienda” (Conversación con Verónica durante la sesión 7). Verónica tiene esta necesidad de ser entendida por su vínculo literal con el movimiento desde muy pequeña. Su cuerpo, como plantean Feiduk y Prieto (2016), está construido en sus interacciones sociales y de vida cotidiana (p.9-10). Por otro lado, esta vida cotidiana marcada por el ballet, que es una técnica muy rígida y llena de reglas y perfeccionismo, hacen que Verónica, busque constantemente deconstruir el modelo estructural de movimiento bajo la necesidad de no seguir las reglas al pie de la letra como solía hacerlo en el Ballet. Para ella, la palabra no es solo una capa más luego del movimiento, sino que verdaderamente es una motivación para entretejer su propia forma de concebir la composición en

danza con el lenguaje que le ha aportado el modelo estructural de movimiento ahora. (Ver video 10)

VIDEO 10



Video 10: Verónica Garrido-Lecca, Haziél Gutierrez (2023). [Video] Improvisación de Verónica sobre el poema *Nudos* de Eielson leído aleatoriamente por Haziél para la sesión 9 del Laboratorio de investigación-creación.

Por todo lo anteriormente expuesto, puedo decir que este primer encuentro entre el modelo estructural de movimiento y un estímulo auditivo (El poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson) como detonador de la improvisación, permite a las 3 bailarinas sacar a la luz un posible diálogo entre este modelo y sus propias experiencias personales en composición en danza y movimiento y las invita a reflexionar sobre sus procesos creativos en danza. Para Haziél, el modelo es un

nuevo lugar de autodescubrimiento, donde se siente cómoda y libre sin la necesidad de poner sobre la mesa todas sus emociones y vulnerabilidad para crear una frase de movimiento. Para Arianne, es más un diálogo integrador donde ella manipula y deconstruye el material sin salirse por completo del modelo porque busca hacer visible su movimiento. “La emoción siempre va a salir y estar, pero ahora yo elijo cómo, cuándo y dónde la quiero mostrar” (Conversación con Arianne durante la sesión 9). Finalmente, para Verónica el modelo abre infinitas posibilidades compositivas que ella conecta directamente con la necesidad de que haya alguna narrativa dentro de las frases de movimiento que ella construye.

La segunda consigna de movimiento en esta primera sesión fue crear una nueva frase de movimiento desde la elección de cada una de las bailarinas de frases del poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson. En este punto del laboratorio, mi intención era observar qué pasaba con el modelo estructural de movimiento y la frase ya afectada anteriormente por la improvisación. Yo quería ver si el movimiento de las 3 bailarinas se veía afectado por las palabras, pero, a su vez, si ellas decidían despojarse por completo del modelo y volver a su propia manera de componer en danza y movimiento al tener un estímulo tan potente kinestésica, visual y auditivamente como el poema.

Si bien es cierto que la información del modelo no desaparece por completo con esta nueva consigna, las 3 bailarinas deciden crear una frase nueva de movimiento desde las sensaciones que generan las estrofas elegidas del Poema *Nudos*.

Haziel vuelve a gestos y formas muy personales que, desde mi punto de vista, son parte de su lenguaje de movimiento. Ella juega constantemente con las infinitas posibilidades de

conexión entre el tope de la cabeza y su pelvis creando gestos y progresiones espaciales ondulantes. Las estrofas que eligió del poema fueron las siguientes:

Nudos que son nubes

Que son Agua

Que son Mares

Que son nubes

Nudos Animales

Nudos Vegetales

Nudos Minerales

(Eielson, 2003, p.423-429).

Para Haziél las palabras la llevaron a pensar qué le provocaban las nubes, el mar, más no pensó en los nudos. “Pensé en lo que estaba al costado de la palabra nudos pero no es que estuvieran ajenos a mí, más bien busqué transitar entre un entretejido” (Conversación con Haziél durante la sesión 9). (Ver video 11)



Video 11: Haziel Gutierrez (2023). [Video] Frase fijada desde estímulo auditivo (palabras elegidas por Haziel del poema Nudos) durante la sesión 9 del Laboratorio de investigación-creación.

Así pues, Haziel al no tener ya las consignas claras desde el modelo estructural de movimiento, volvió a su propio lenguaje y patrones de gestos ondulantes.

Como cuenta ella: “Hubiera sido mejor que me den las pautas [del modelo estructural de movimiento] porque ahora pensar en qué me nace [desde un estímulo auditivo que ella misma elige] me daba flojera. Con el modelo ya no estoy en mi cabeza, solo acato órdenes y a mí eso me sale muy bien, voy directo al grano y ya no me cuestiono qué me pasa [interna o emocionalmente] cuando sale la palabra. ¿Saben qué me pasa? cuando me dejo ser y crear desde mi movimiento no hay control y todo se va fuera de la línea y es ahí donde puedo estar libre, pero eso agota. Cuando todo es más controlado [desde el modelo], siento que no me dejo ser en movimiento, pero soy más libre para crear sin la presión de mostrar toda mi vulnerabilidad” (Conversación con Haziel durante la sesión 9).

Por otro lado, Arianne escogió las siguientes frases del poema:

Divinos nudos nacidos

Entre dos manos

Unidas

Nudos de Carne

Y nudos de hueso

(Eielson, 2023, p.411- 431)

Si bien es cierto que Arianne pensó primero en las posibilidades poéticas que le daban los “nudos de carne y nudos de hueso”, pude observar bastante más claro que en Haziél, patrones de movimiento que pertenecían a la frase deconstruida en la primera consigna. En este sentido, para Arianne fue más difícil desprenderse del modelo estructural de movimiento y su continua deconstrucción y reconstrucción. Ella establece un diálogo claro entre el modelo estructural de movimiento y su propia búsqueda en la poética de las palabras y lo que estas evocan para ella de manera personal.

Como cuenta: “Sentía que estaba mostrando el sistema digestivo, que era algo muy físico y esto de divinos nudos nacidos entre dos manos, uní mis manos. El nudo estaba más en la temporalidad de todo el material, en la pausa y en ese ritmo denso que cree” (Sesión 9). Esto último que plantea Arianne es muy interesante porque buscó dentro de la poética y significado de las palabras para ella, darle un ritmo y pausa densa, que podemos vincular directamente con una dinámica continua desde el modelo estructural de movimiento. Arianne no quería cambiar lo que ya había hecho. “Yo creo que hubiera sido distinto empezar por este ejercicio sin que el modelo

afecte la creación. En este caso, siendo la palabra, el mismo código del ejercicio anterior, me quedé con las ganas de seguir usando el modelo estructural” (Conversación con Arianne durante la sesión 9). (Ver video 12)

VIDEO 12



Video 12: Arianne Gubbins (2023). [Video] Frase fijada desde estímulo auditivo (palabras elegidas por Haziél del poema Nudos) durante la sesión 9 del Laboratorio de investigación-creación.

Finalmente, Verónica, también creó una frase completamente nueva y partió desde lo que ella entendió y sintió que le transmitían las estrofas del poema. Estas fueron las frases:

Nudos de nudos sonoros

Como canarios

Enamorados

Nudos amarillos

Que parecen anillos

Llenos de colmillos

(Eielson, 2013 p.415-435)

Como platea Verónica: “Yo prescindí de la carga negativa de la palabra nudos y la teñí de amarillo. Los canarios sonoros me remitieron a algo muy volátil que es ajeno al nudo”

(Conversación con Verónica durante la sesión 9). Al igual que Haziél, Verónica busca salirse de la literalidad y la carga de la palabra nudos para encontrar en el juego entre amarillo y canarios sonoros un vínculo con sus sensaciones, pero a su vez, trabaja desde las dinámicas de movimiento del modelo estructural para que su frase sea visible y se entienda. Entonces, en

Verónica existe también una intención constante de entretelar lo aprendido por el modelo con sus propias vivencias y formas de componer y entender los procesos creativos en danza.

“Nosotras somos más de improvisar y escuchar cómo un movimiento te conduce a otro y no estamos acostumbradas a esta hoja cuadriculada. A mí me gusta el modelo porque nos da una forma distinta de aproximarnos, tal vez se pueda sentir orgánico cuando lo hagamos más nuestro. Esto orgánico surge cuando el lenguaje ya está en tu cuerpo, al igual que la técnica, quizá en un tiempo podamos sentirlo orgánico y crear un nuevo lenguaje” (Conversación con Verónica durante la sesión 9).

En este sentido, Verónica muestra la necesidad de integrar lo aprendido a sus formas de comprender la danza y el movimiento y piensa que, en un futuro, puede tener una mayor cantidad de herramientas creativas que nos ayudarían como grupo a desarrollar un nuevo lenguaje de movimiento. A ella le gustaría hacer cuerpo el modelo estructural de movimiento de una manera más orgánica al trabajarlo por un tiempo más prolongado, no como Arianne y Haziel que por momentos lo sienten muy mecánico (Ver video 12).

VIDEO 13



Video 13: Verónica Garrido Lecca (2023). [Video] Frase fijada desde estímulo auditivo (palabras elegidas por Haziél del poema Nudos) durante la sesión 9 del Laboratorio de investigación-creación.

Como cuenta Haziél: “se puede sentir un poco inorgánico para mí” (Conversación con Haziél durante sesión 9). Finalmente, Arianne se cuestiona la posibilidad cartesiana de separar emoción de movimiento y plantea que el modelo estructural te hace percibir que no hay lugar para las emociones, pero cuando nos movemos las emociones están. “Yo no creo que esté separado, pero se puede sentir como si hubiera otro ingrediente que lo hace inorgánico. Yo lo veo como unas escaleras” (Conversación con Arianne durante sesión 9). Para Arianne hay un orden que seguir, que si lo conoces y lo rompes, te da infinitas posibilidades creativas y compositivas y, a su vez, deja de sentirse inorgánico.

Finalmente, en la segunda sesión de esta segunda etapa, les pedí a las 3 bailarinas que trajeran un objeto, palabras, imágenes que ellas vincularán con los “nudos como "experiencia de vida"” más allá del poema de Eielson y, a partir de esto, exploraron, crearon y fijaron libremente una nueva frase o solo exploraron el movimiento. Como el análisis de esta parte del laboratorio

aportó nuevas formas de comprender el modelo estructural y el diálogo personal compositivo de las bailarinas, le he dedicado un apartado especial que a continuación desarrollaré.

4.3.2. Importancia de los afectos y percepciones personales para el proceso creativo en danza: Los nudos como “'experiencia de vida'”

Como vimos brevemente en el apartado anterior, con la segunda sesión de esta etapa del laboratorio busqué descubrir cuál es el rol que juegan los afectos o historias personales para entender un concepto tan amplio como son los nudos como "experiencia de vida". Para ello, les pedí a cada una de las 3 bailarinas de la compañía de danza *Una Hebra* que traigan algún estímulo creativo que las traslade directamente a esta idea de los nudos. Como plantean Toro y Lopez Aparicio (2018), la danza se hace por medio de la relación corporal que tenemos en el mundo, situando el cuerpo como lugar de conocimiento (p.76). Es en este sentido, que la curiosidad principal durante esta sesión giró en torno a la toma de decisiones compositivas y creativas que tomaría ahora cada una de manera personal, al traer este estímulo que se volvería un punto de partida creativo cargado de significado para ellas. Además, al darles la libertad absoluta para explorar el movimiento desde el estímulo y fijar una pequeña frase de movimiento, quería observar en qué momento entraba en diálogo o uso el modelo estructural de movimiento. Como los estímulos traídos a esta sesión son muy personales, buscaré encontrar en qué lugar se encuentra el modelo estructural de movimiento dentro del proceso creativo de cada una y cómo este ahora puede dialogar con sus formas personales de componer en danza y movimiento.

4.3.2.1. Verónica

Verónica, como ya describimos anteriormente, tiene un vínculo desde muy pequeña con el ballet clásico. Su madre, es bailarina de ballet y dueña de una de las academias de danza con

mayor tradición en este país: Collage. Es en este espacio donde hemos tenido la mayoría de nuestros encuentros para este laboratorio y, el salón principal tiene para Verónica mucho significado. Así pues, cuando le pedí que traiga un objeto que pueda vincular con los nudos como “experiencia de vida”, Verónica me señaló uno de los espejos del salón (Ver figura 11)



Figura 11: Verónica explorando el movimiento en diálogo con uno de sus estímulos; un espejo del salón durante la sesión 10 para el laboratorio de investigación-creación.

“El espejo es un elemento de la danza que encuentro siempre desde mis inicios. En este espacio me pasa siempre de verme a mí. Todos los lugares en los que he estado parada. Es como querer ver mi rastro. Tiene que ver con mi búsqueda del pasado. Siento los nudos más como un diálogo interno con este espacio. Mi relación con el espejo me hace cuestionarme la cantidad de veces que he pasado frente a este viéndome mientras iba a clases, hay un miedo a soltar este espejo que lleva los nudos internos” (Conversación con Verónica durante la sesión 10).

A diferencia de Arienne y Haziel que se abruma o bloquean con el estímulo personal sobre los nudos como “experiencia de vida”, para Verónica encontrar este punto de partida muy personal que la lleva a atravesar su historia, la hace fijar material de movimiento muy consciente y presente, que abarca todo el espacio del salón de collage, como si verdaderamente estuviera dialogando con su pasado y cada huella que hubiera dejado en cada uno de los espejos y esquinas del salón y es en ese tránsito por el lugar donde se activa este diálogo con los nudos como “experiencia de vida”. Para Verónica, es muy importante encontrarle el sentido narrativo y el hilo conductor a sus creaciones y este vínculo personal más que asustarla, detona su propio lenguaje de movimiento, ahora con un incipiente y poco visible diálogo con el modelo. Pero desde mi punto de vista, y para fines de esta investigación, es más difícil detectar un diálogo claro con el modelo estructural de movimiento y todos sus componentes al pie de la letra por la necesidad de la bailarina de mantener la narrativa que ella misma construye desde su propio cuerpo y lenguaje (Ver video 14).

VIDEO 14



Video 14: Verónica Garrido Lecca (2023). [Video] Creación de frase de movimiento desde diálogo entre modelo estructural y procesos creativos individuales y los nudos como “"experiencia de vida"” durante sesión 10.

(video 14: video solo de verónica desde estímulo personal: espejo de Collage)

Si bien es cierto, que es difícil encontrar el diálogo con el modelo estructural de movimiento, como plantea Arianne “He visto una conversación adulta de eso que trajiste con tu objeto. Yo creo que lo siento nuevo como observadora” (Conversación con Arianne durante la sesión 10). Es probable que esta novedad se vincule a la consciencia de movimiento que ha generado la corporeización del modelo estructural de movimiento. Como plantea la misma Verónica, ella se enfocó en una parte específica de su cuerpo donde puso el foco de atención para crear, y esto, es parte del pétalo del cuerpo y de las relaciones intrapersonales del modelo. “Yo pensé en los pies. En este espacio me pasa siempre de verme a mí. Todos los lugares en los que he estado parada es como querer ver mi rastro. Tiene que ver con mi búsqueda del pasado” (Conversación con Verónica durante la sesión 10). Es quizá en este tránsito y búsqueda del pasado enfocado en el movimiento de sus pies donde las narrativas que detonan las creaciones de Verónica dialogan con

elementos clave del modelo estructural de movimiento como son el cuerpo, las relaciones y las distintas maneras de materializar las formas en el espacio. Verónica no ejecutó la segunda parte de la consigna donde les pedí que dialoguen con lo que habían creado con el modelo desde el movimiento, porque se encontraba con una lesión bastante importante en las cervicales, pero le dio un giro a la consigna y decidió escribir en un papel los elementos del modelo que le hubiera puesto a su frase desde los nudos como “"experiencia de vida". Ella destacó lo siguiente: “yo puse un swing en mis palabras, un balanceo continuo. Luego lo que viene en su mayoría fue girar torcer y luego toda la parte del piso fue traslado con el espacio o relacionarme con el espacio” (Sesión 10). Si bien no se movió desde el cuerpo, analizó lo que sucedía con su solo, y en este sentido creó un diálogo con el modelo estructural de movimiento que se hizo visible desde la escritura desde el cuerpo, la dinámica, las acciones y el espacio.

4.3.2.2. Haziel

Haziel crea desde un vínculo muy visceral con sus emociones. Cuando le dices que improvise, se lo toma en serio y prefiere guardar las emociones y sensaciones a la inmediatez que la misma improvisación le propone.

Ella decide traer a la sesión imágenes de una videodanza que creó junto a su hermana mayor meses atrás. Para Haziel, los nudos como “"experiencia de vida"” tienen que ver con su punto de origen. Sus vínculos familiares. “Traje estas imágenes del video, que me hacen volver a quién soy yo, cómo es ser hermana de dos mujeres y cómo este ser sigue existiendo, mi historia, mi contexto y mi contenido es muy personal. Puedo resolver puntos de inicio pero siento que siempre hay un hilo que sigue jalando y me hace volver a mi origen” (Conversación con Haziel durante la sesión 10) (ver figura 12).



Figura 12 : Screenshots del videodanza “La pesca” de Haziel Gutierrez, estímulo para trabajar nudos como "experiencia de vida" [Screenshot de video autorizado por Haziel para fines de esta investigación].

Haziel detona sus exploraciones de movimiento desde las emociones que la vinculan con su origen, pero estas son tan variadas que la abruman. Es por eso que decide no sentirse vulnerable explorándolas y fijándolas.

“Yo he estado preparando mi cuerpo para el momento de la presentación porque me causa demasiada ansiedad el lado creativo. Es que cuando creo, parto de mis emociones entonces no quería explorarlo porque quise guardarlo para cuando se los muestre a todas y sea genuino. No quería ser vulnerable durante la búsqueda y estar seca al momento de compartirlas” (Conversación con Haziel durante la sesión 10).

Esto es muy interesante porque a diferencia de Verónica que, al mostrar su material no deja casi lugar para la improvisación, sino que busca fijar cada movimiento explorado, Haziel

identifica que muchas veces sus emociones la bloquean en sus procesos creativos y prefiere improvisar y sentir por una sola vez.

“Estuve pensando mucho en el punto de partida ¿Quién soy, mi origen? y como realmente creo para mis clases, que es mucha lucha conmigo misma. Me muevo para estar presente para que en el momento de la clase fluya lo que tenga que fluir. Creo que cuando nos has dado un punto de partida de textos se vuelve más ajeno a mis emociones. Entonces, no me cuesta crear, pero ahorita me costó muchísimo”
(Conversación con Haziél durante la sesión 10).

Si a Haziél le cuesta mucho crear desde un punto de partida personal vinculado a lo que siente y vive su cuerpo, el modelo estructural de movimiento juega ahora un rol muy importante para tomar decisiones creativas sin que las emociones la abrumen.

“Cuando creo en o una directiva puedo crear movimiento y coreografía más fácilmente, pero cuando se trata de algo propio mío y ya ahí sí puede ser un bloqueo. En mi caso, el nudo se enfoca entre garganta y pecho, pero para aliviar ese dolor todo mi torso está involucrado. Al contraerlo, lo presiono para que calme la sensación, por eso creo que estoy en esta curva constante entre quebrar y expandir el torso (Conversación con Haziél durante la sesión 10).

Así pues, en esta improvisación no fijada, sus curvas vuelven a aparecer (Ver video 16).

VIDEO 15



Video 15: Haziél Gutiérrez (2023). [Video] Creación de frase de movimiento desde diálogo entre modelo estructural y procesos creativos individuales y los nudos como ““experiencia de vida”” durante sesión 10.

“Yo misma represento al nudo, somos nosotros mismos, están dentro, en mi cabeza, por dentro hay muchas cosas que se anudan constantemente. Yo no puedo desenredarlos, me cuesta, me es más fácil traer una tijera y cortarlos” (Conversación con Haziél durante la sesión 10).

Aquí es importante rescatar las observaciones hechas por Arianne al ver la improvisación de Haziel también. Ella plantea que: “cuando has dicho lo de entregarte demasiado yo siento que la lectura de tu improvisación es de una selección muy fina de lo que has entregado, selectiva y eso ha sido bastante nuevo” (Conversación con Arianne sobre improvisación de Haziel durante la sesión 10).

En este punto me cuestiono si esto “bastante nuevo” se puede vincular con la corporeización del modelo estructural de movimiento y si este ha afectado, no solo las tomas de decisiones de las bailarinas sino también sus calidades y cualidades de movimiento. En este sentido, Haziel confirma: “sabía que por dentro quería explotar, pero elegí que no pase. La música influyó sí y no porque por momentos me perdía y no la escuchaba. Creo que es otra experiencia para el que se mueve y para el que ve” (Conversación con Haziel durante la sesión 10).

En sentido, es muy probable que esta decisión consciente de no querer explotar desde sus emociones, la haya llevado inconscientemente a elegir alguno de los elementos del modelo estructural, como la dinámica continua, que hacía que se le sienta presente y no explosiva (como suelen detonar sus creaciones). Como dijo Arianne “nunca te soltaste ni samaqueaste” (Conversación con Arianne durante la sesión 10).

Además, como una segunda consigna les pedí que elijan alguno de los elementos trabajados desde el modelo estructural de movimiento y se lo apliquen a la frase ya creada. En el caso de Haziel, a la hora de traer el modelo estructural de movimiento a la improvisación, se quedó con muy pocos movimientos de esta pero su vínculo con el modelo fue muy interesante porque rompió el orden lógico de este. Utilizó elementos del pétalo cuerpo para visibilizar elementos del lenguaje no verbal y, a su vez buscó puntualizar ciertas acciones. En este

momento, Haziél se desbloquea y pudo tomar decisiones compositivas a pesar de haber deconstruido el material y el modelo per se. Entonces, al tener nuevamente en juego la posibilidad de jugar con reglas o herramientas para componer desde un lugar distinto a sus creaciones pudo matizar su solo creado únicamente desde el sentir anteriormente.

4.3.2.3. *Arianne*

Arianne trabaja desde la somática y está acostumbrada a crear desde el entendimiento de cada parte interna de su cuerpo y el vínculo de estas partes con el exterior. Al pedirle que traiga algún objeto, imagen, audio etc. que signifique para ella los nudos como “experiencia de vida” trajo un dibujo hecho a mano con un espiral de colores intensos que variaba entre amarillo, naranja y morado. Aparte trajo otro pequeño dibujo con un espiral donde había puesto palabras que la llevaban a estos nudos como “experiencia de vida”. Para ella, este dibujo traduce lo que generan estos nudos en su cuerpo (Ver figura 13).



Figura 13: Estímulos propuestos por Arianne para trabajar los nudos como “experiencia de vida”

Al darles la libertad creativa bajo ninguna consigna específica más que se guíen en explorar el movimiento desde lo que habían traído, a Arianne se le hizo difícil crear fuera de la literalidad que le daban los espirales. “Yo me sentí bloqueada porque mi imagen era muy literal, sino hago un espiral ¿qué hago?, sé que había distintas puertas para abrir, pero me abrumé y no las pude abrir” (Conversación con Arianne durante la sesión 10). A la hora de mostrar su solo, Arianne pide que le pongan una música de manera aleatoria. Aquí surge algo interesante con relación a las formas de componer de Arianne, pues estaba tan abrumada con lo que significaba explorar un concepto tan amplio desde las emociones y sensaciones que vive su cuerpo que no podía tomar decisiones, ni en torno a su impulso creativo e improvisación ni fijación del movimiento ni en torno a la música para enseñarlo. Ahora que tiene mucha información para

detonar un proceso creativo, le es difícil empezar a construir un diálogo con el modelo estructural y con la información que ella ya maneja por sí.

“Todas mis imágenes son como un espiral que no puede parar. No es un nudo, pero hay algo liberador en este sin fin”. A veces, me siento atrapada en cables y por ahí, aquí está el vínculo de la espiral con los nudos como “experiencia de vida”.

Materializar los nudos es sentir náuseas, marearme” (Conversación con Arianne durante la sesión 10). (Ver video 16)

VIDEO 16



Video 16: Arianne Gubbins (2023). [Video] Creación de frase de movimiento desde diálogo entre modelo estructural y procesos creativos individuales y los nudos como “experiencia de vida” durante sesión 10.

Como vimos anteriormente con Verónica y Haziél, les pedí que al material que habían fijado le agreguen algún elemento de los 5 componentes del modelo estructural de movimiento. Arianne, decidió hacer visible sus acciones hablando de traslados, giros, caídas etc. Aquí es

interesante resaltar cómo se vincula Arianne con el modelo porque al darle esta pauta siente alivio y busca desde el modelo hacer visible lo que no puede trabajar desde su propia aproximación a la composición coreográfica con estímulos personales. “Para mí es más orgánico ahora, de dónde saco el separar, de dónde sale el trasladarme. Así me parece que esta entrada después [del modelo estructural], me ayuda mucho más a moldear” (Conversación con Arianne durante la sesión 10). En este sentido, le abre una puerta nueva a esa frustración y bloqueo y le permite nuevamente tomar decisiones de movimiento desde la importancia de hacerlo visible para los que lo ven. Como planteaba Haziél, si bien Arianne se sintió frustrada y atascada, “vimos algo totalmente diferente, en esa calma” (Conversación con Haziél sobre el material de Arianne durante la sesión 10).

Finalmente, me gustaría destacar que, el fin de separar por nombres este apartado es rescatar las particularidades creativas de cada una de las bailarinas y cómo el modelo estructural de movimiento ha sido apropiado y utilizado de diversas maneras por cada una de ellas, ya sea para desbloquear el proceso y visibilizar el movimiento como para analizarlo y potenciar la narrativa encontrada desde el vínculo personal entre los nudos como “"experiencia de vida"” y el estímulo personal que cada una trajo.

4.3.3. En búsqueda de un nuevo lenguaje coreográfico y compositivo para la compañía de danza “Una Hebra”

En esta última etapa del laboratorio, me pregunté y ¿Ahora qué hacemos con todo el material que salió en las exploraciones? La idea era mostrar el proceso creativo desde el paso por el modelo estructural de movimiento sin ninguna influencia externa hasta el diálogo con los nudos como “"experiencia de vida"” y finalmente, las decisiones compositivas en danza grupales. Esta

etapa fue un reto para mí, porque pasé de ser observadora a involucrarme en la toma de decisiones compositivas. Como a mí no me gusta crear desde la danza narrativa, busqué desde mis posibilidades que lo que refleje el proceso creativo se sienta desde la construcción y el diálogo constante con las bailarinas de la manera más abstracta posible. Fueron 3 sesiones en las que nos dedicamos a jugar con el material individual y colectivo que habíamos construido desde el modelo, para luego agregar componentes de improvisación y composición grupal que dialogaban con las experiencias grupales y colectivas de los nudos como "experiencia de vida".

La finalidad de esta etapa era poder mostrar el progreso del proceso creativo a Pachi Valle Riestra y Ana Brito. Ambas docentes de FARES y además personas que me conocían a mí y a las 3 bailarinas, ya sea por habernos enseñado por periodos largos o por atravesar procesos creativos junto a nosotras.

En este sentido, en esta última etapa pasaríamos por las 3 últimas fases que todo proceso creativo involucra según Abbs (1989), la fase 3 de descubrimiento de la forma final, la fase 4 de presentación del material, y la fase 5 de respuesta y evaluación (p.204).

Encontrar un orden para contar de manera abstracta el progreso de un proceso creativo en danza que dialogue con el modelo estructural de movimiento y los nudos como "experiencia de vida" de cada una de las bailarinas fue un reto para todas. Aquí surge una reflexión interesante desde mi rol como compositora porque al ser yo comunicadora audiovisual, mi forma de componer o juntar las piezas en danza, es ver lo creado como en un timeline de edición audiovisual. Recuerdo revisar todo el material grabado para darle un sentido a esta presentación del proceso creativo como cuando edito videos pero aquí encontré un ingrediente distinto: el

diálogo entre las 3 bailarinas para decidir cómo juntar el material marcaba el ritmo de esta “edición” y no solo mi forma de verlo.

. Así pues, como plantean Toro y Lopez Aparicio (2018), los procesos creativos en danza se generan a través del cuerpo moldeado y el cuerpo vivido (...). La danza es una colaboración, sin el cuerpo del otro no es nada (p.69-73). Por eso, les pedí a cada una de las bailarinas que eligieran una frase creada desde el modelo estructural de movimiento. Verónica trabajó desde las dinámicas, Haziél desde las acciones y Arianne desde los gestos. Luego agregamos a esta primera mirada sin música una composición grupal desde el modelo, donde las tomas de decisiones en torno a la dinámica, las relaciones y el uso del espacio fueron de las bailarinas.

En una segunda etapa, les pedí que jueguen a deconstruir los solos presentados en un inicio desde el diálogo con los nudos como ““experiencia de vida”” y la improvisación generando relaciones interpersonales entre ellas, casi tocándose y haciendo contacto visual. En este momento fue inevitable que la improvisación las llevará siempre a compartir el peso y a tocarse, porque es parte del lenguaje común para crear dentro de *Una Hebra*. Luego introduje los elementos externos, cada una leía aleatoriamente frases del poema *Nudos* de Eielson e improvisaba desde el diálogo entre el modelo estructural y las palabras de este estímulo auditivo.

Finalmente, la composición grupal buscó mostrar el diálogo de todas las partes anteriores y cada una jugó un rol activo en la toma de decisiones compositivas.

Mientras ellas decidieron cambiar las dinámicas, gestos, foco de atención, direcciones, niveles y orientación en el espacio, yo solamente decidí qué música íbamos a utilizar para sintetizar este proceso creativo en una pequeña composición coreográfica (Ver video 17).

VIDEO 17



Video 17: Arianne Gubbins, Verónica Garrido-Lecca y Haziél Gutiérrez (2023). [Video]

Creación colectiva de pequeña coreografía desde diálogo entre modelo estructural, los procesos creativos individuales de cada bailarina y los nudos como ““experiencia de vida”” durante la sesión 13.

Desde mi punto de vista, la materialización de este proceso creativo y la conclusión en el diálogo con la música y las decisiones compositivas de las propias integrantes de *Una Hebra* abre una nueva consciencia del movimiento y posibilidades compositivas en danza para el grupo y no solo para las bailarinas de manera individual.

Finalmente, me gustaría resaltar que en la muestra del material a Ana Brito y Pachi Valle Riestra se estableció un diálogo muy rico entre ellas y las bailarinas y me gustaría rescatar algunos de sus principales aportes.

Para Pachi, “el modelo estructural de movimiento no es algo rígido. Yo no lo siento rígido, siento la especificidad, el detalle. Hay algo de lo que genera en mí que es como un estado de concentración distinto que no lo siento forzado, sino que hace un clic que es interesante” (diciembre 2023, diálogo con Pachi Valle Riestra durante la muestra proceso creativo).

Es quizá en esta especificidad y concentración distinta donde Arianne, Verónica y Haziél detectaban “algo nuevo” en el movimiento de cada una de sus compañeras y eso se puede relacionar directamente a la corporeización de los componentes que forman el modelo estructural de movimiento: cuerpo, dinámica, acciones, relaciones, espacio. Como plantea Verónica: “Para nosotras ha sido una ganancia enorme porque 3 horas de concentración en un material muy chiquitito sin música y muy bien pensadito y lamidito es genial es como ir a la carnecita del movimiento” (diciembre 2023, Conversación con Verónica durante la muestra proceso creativo).

Es en esa novedad que Pachi encuentra los aportes del modelo estructural de movimiento propuesto por la práctica coreológica a los bailarines en general. “Yo que las conozco como bailarinas, las sigo viendo con sus particularidades, pero es también como recién haberlas conocido. Es un gran ejercicio para pelarse como bailarines también. Hay una nueva consciencia de ustedes, una presencia distinta” (diciembre 2023, Conversación con Pachi Valle Riestra durante la muestra proceso creativo).

Por otro lado, para Ana Brito fue un poco impactante el inicio de la presentación del proceso creativo. Ella se preguntaba qué pasaba internamente por los cuerpos de las bailarinas ¿Dónde estaba el corazón?

Como nos comentaba Ana: “sí se ha sentido que se recurría a las primeras premisas cuando estaba deconstruido, modificado o intervenido. Lo que sí es que es muy claro y te coloca en una atención muy precisa, hay una gestualidad muy clara. Es un modelo que puede ayudar a buscar claridad en gestos. Yo sí lo siento como herramienta, pero no me quedaría en ella. Es una buena entrada para empezar algo, pero después de eso lo envenenaría siempre” (Diciembre 2023, Conversación con Ana Brito durante la muestra del proceso creativo).

Así pues, como plantea Ana, lo que se busca finalmente al enfrentar a las 3 bailarinas al entendimiento del movimiento desde su funcionalidad sin elementos externos que lo modifiquen, es precisamente lograr esta atención con el cuerpo, que no significa no cuestionar al modelo. Al igual que Ana, mi propósito era buscar nuevas formas de deconstruir y utilizar las herramientas creativas y analíticas que te da el modelo estructural de movimiento para poder descubrir en el diálogo con las formas personales de cada bailarina de componer coreográficamente, nuevas maneras de utilizarlo, o como diría Ana de “envenenarlo”. De esta manera, se podrían detonar nuevos caminos para empezar o para pulir procesos creativos en danza y así poder encontrar la especificidad y sistematización en este diálogo que generaría una nueva consciencia de movimiento y hasta presencia como planteaba Pachi. Por un lado, como contaba Arianne: “al romper con el modelo queda la huella clarísima de este” (diciembre 2023, Conversación con Arianne durante la muestra del proceso creativo), y por otro, como plantea Verónica, “al menos a nosotras el modelo nos mantuvo en un ritmo constante. Yo siento por encima de todo que esa concentración por la especificidad hace un ritmo constante” (diciembre 2023, Conversación con Verónica durante la muestra del proceso creativo).

Como plantea Ana Brito, es importante ver al modelo estructural de movimiento como una herramienta para detonar procesos creativos en danza pero no como la única herramienta para crear una composición coreográfica.. Desde mi punto de vista, envenenar el modelo, significa desestructurarlo, no seguirlo al pie de letra sino más bien hacerlo entrar en diálogo o yuxtaponerlo con diversos elementos o herramientas creativas como los estímulos externos al modelo estructural que se utilizan en el laboratorio creativo de esta investigación-creación.

Entonces qué pasaría si como compañía o grupo siguiéramos trabajando este modelo, pues como en la técnica de cada danza, creo yo que este ritmo constante podría variar y las posibilidades compositivas en diálogo con las experiencias personales de cada una podría traer infinitas posibilidades de crear, entender, analizar y observar el movimiento y la o las coreografía/s que podríamos crear como compañía. Además de traer una nueva consciencia y presencia común de nuestro movimiento que marcaría el inicio o el camino para cumplir uno de nuestros sueños; sistematizar nuestro propio lenguaje de movimiento como compañía.

Finalmente, me gustaría seguir cuestionando y trabajando desde las distintas posibilidades que abre este modelo no solo para la compañía de danza *Una Hebra*, sino para los bailarines y personas que trabajan con el movimiento y su cuerpo. Entenderlo y encarnarlo abre nuevas posibilidades para tomar decisiones en torno a nuestros procesos creativos en danza y movimiento y cómo vinculamos o decidimos hacer visibles nuestras emociones a la hora de crear. Actualmente, he convertido todos los aprendizajes obtenidos por el modelo estructural de movimiento y este laboratorio creativo, en un curso de fundamentos para la creación en danza en el programa de formación artística de la escuela D1. Mi mayor motivación es seguir expandiendo

las herramientas creativas y compositivas en bailarines sin importar las técnicas que manejan. Ahora, la mayoría de mis alumnos manejan estilos de Street Dance y, al igual que con mis 3 compañeras de la compañía de danza *Una Hebra*, puedo ver en ellos este diálogo con sus individualidades y a la vez esta nueva consciencia y presencia que les da trabajar desde el modelo estructural de movimiento de una manera flexible y dialogada. Pero el trabajo con mis alumnos de d1 podría implicar ya otra investigación y nuevos cuestionamientos.



CONCLUSIONES

- El modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica sirve como una herramienta creativa y compositiva innovadora para cualquier bailarín o persona interesada en el trabajo con el movimiento del cuerpo. En este sentido, encarnar o corporeizar el modelo estructural de movimiento nos hace cuestionar los caminos narrativos, semi-narrativos, semiabstractos y abstractos trabajados teóricamente desde la composición coreográfica para proponer una nueva ruta flexible desde la cual podamos detonar, afinar o analizar un proceso creativo en danza o movimiento. Así pues, al entender y corporizar este modelo desde su funcionalidad, los bailarines podrían despojarse de estímulos creativos externos al movimiento como detonantes primarios en sus procesos creativos. De esta manera se pueden no solo cuestionar las rutas convencionales de la composición coreográfica en nuestro medio, la danza sino también hacerlas entrar en diálogo con la corporeización flexible de este modelo.
- La información teórico-práctica brindada durante las primeras sesiones donde Arianne, Verónica y Haziél creaban frases de movimiento desde los distintos componentes de manera individual y luego, grupal, buscó deconstruir sus formas habituales de iniciar sus procesos creativos en danza y de habitar su movimiento, eliminando del proceso cualquier estímulo externo al movimiento, ya sea auditivo, kinestético, ideático y visual. Esta nueva ruta presentada gracias al modelo estructural de movimiento contribuyó a que, desde un inicio, las calidades y cualidades de movimiento de las 3 bailarinas varíen por completo. Mientras Arianne creaba desde movimientos simples que ella pueda “ver” y “explicar”, Verónica no pudo seguir las consignas al pie de la letra. Para ella, surgía

siempre la necesidad de entretelar el movimiento funcional de la consigna con elementos de las danzas narrativas o literales, además de con sus propias vivencias personales. Si bien es cierto que, antes de llevar este laboratorio de investigación-creación su movimiento era más virtuoso y entrecortado, ahora explora el movimiento desde una dinámica continua. Finalmente, para Haziél, que tiende a realizar movimientos ondulantes y pélvicos, al enfrentarse al modelo, rompe las ondas por seguir las consignas al pie de la letra, o como plantea ella misma, su movimiento se vuelve más “mecánico”.

- Al crear consignas de movimiento de manera grupal, el modelo estructural de movimiento pasa a un plano distinto porque las 3 bailarinas ya no piensan únicamente en crear frases de movimiento que cumplan con lo que el modelo manda, sino que se entretela un diálogo entre las 3 formas diversas de corporeizar el modelo estructural con la necesidad de cada bailarina de mostrar lo que “queremos que el espectador vea”. Esto sucede porque ahora entra en juego un diálogo colectivo para tomar decisiones de espacio, uso de niveles, líneas, curvas, cuentas musicales para marcar el movimiento (que al crear solas no salían a la luz), además del recurso de la repetición de determinados movimientos que les gustan o les parecen estéticos. Así pues, es aquí donde surge esta flexibilización del modelo estructural que les da no solo una mayor libertad para tomar decisiones en sus composiciones de danza y movimiento sino también la posibilidad de ampliar sus herramientas creativas sin tener que seguir algo rígido y “mecánico” como en un inicio, sino hecho cuerpo para estas 3 individualidades y el diálogo creativo que generan entre ellas.

- Una vez hecho cuerpo el modelo estructural y establecido el diálogo creativo entre las 3 bailarinas, lo que más rescatan del modelo es que, al tener claras las consignas de movimiento, las posibilidades compositivas se vuelven infinitas de manera positiva porque tienen de dónde agarrarse, no solo para hacer visible el movimiento o acentuar determinadas dinámicas sino para analizar y cuestionar qué material deciden utilizar y cuál no. Además al experimentar y compartir estos nuevos conceptos ofrecidos desde modelo sus miradas convergen y encuentran entre las 3 nuevos términos compartidos para ponerse de acuerdo. Aquí quiero resaltar que tener claridad de las consignas gracias al modelo, no quita la necesidad de cuestionarlo y flexibilizarlo, porque es precisamente en la diversidad de los cuerpos y formas de entenderlo que surgen infinitas posibilidades creativas y compositivas.
- El acercamiento de las 3 integrantes de la compañía de danza *Una hebra* a cada uno de los componentes del movimiento que ofrece el modelo estructural de la práctica coreológica, genera un debate en torno al lugar de las emociones a la hora de crear movimiento o danza desde este sentir el movimiento funcional como algo “mecánico” o inorgánico. Para las 3 bailarinas esta sensación inorgánica surge porque, para ellas al seguir el modelo al pie de la letra, el movimiento se disocia o no dialoga con la emoción o no hay una unión estéticamente “bonita, cómoda y fluida” entre un movimiento y otro. En este sentido, si bien es cierto que el modelo tiene esta limitación en la que las bailarinas pueden llegar a sentir que su movimiento se mecaniza y se aleja de la emoción, esto no sucede del todo igual para cada una de ellas. Para Haziél, el modelo y especialmente la dinámica la ayuda a canalizar lo que quiere mostrar al espectador, pues

ella suele basar sus composiciones coreográficas en lo que siente. Arianne, tiene una reflexión en torno a las emociones más abstracta y cree que el modelo le da una forma más directa de conectar con la emoción para que esta sea transmitida y visible. Por otro lado, para Verónica es mucho más difícil disociar lo que siente de la historia concreta que siempre crea a partir de cualquier consigna de movimiento que surja del modelo. Ella quiere que sus emociones se entiendan y necesita construir una historia que la lleve a determinada sensación o emoción más allá del modelo estructural. En este sentido, esta inorganicidad, o “mecánica” que promueve el modelo estructural puede ser tomada como punto de reflexión ¿Cómo puede lo funcional ser inorgánico o “mecánico”? ¿Cómo hacemos que un modelo sistematizado y funcional sea orgánico a la hora de hacerlo cuerpo? Tal vez, como plantea Verónica es cuestión de práctica como cualquier técnica o simplemente entender este movimiento “mecánico” deconstruye las formas convencionales compositivas para que cada bailarín que lo aprenda las reconstruye en un diálogo constante con su práctica.

- El modelo estructural de movimiento más que una teoría rígida que hay que seguir al pie de la letra (como la aprendí yo estudiando en Londres), se vuelve entonces para las 3 integrantes de la compañía de danza *Una hebra*, un abanico de posibilidades para jugar y dialogar con los movimientos y técnicas que ya conocen y con las nuevas formas de componer danza gracias a esta nueva herramienta dialogada. Como plantea Haziél, “ahora tengo mucha más carne, hay más sazón en el movimiento” y por ende, en sus tomas de decisiones al atravesar por un proceso creativo y compositivo en danza.

- La elección aleatoria de frases del poema *Nudos* de Eielson combinada con la posibilidad de improvisar el movimiento desde una frase estructura ya creada antes desde el modelo estructural de movimiento, abre nuevas puertas para cuestionar la pureza del modelo estructural como tal. Así pues, para Haziel, surge una necesidad de poner por encima del modelo, una interpretación kinestética de imágenes propias sobre los nudos. “Aunque al final yo me haya salido del modelo, este seguía en mí”. Mientras que para Arianne, al tener el modelo estructural corporeizado y en diálogo con el poema puede ahora desestructurar el material creado y jugar con la improvisación que ella tanto domina. Finalmente para Verónica es difícil volver al modelo al tener un estímulo tan importante para ella como las palabras y las imágenes que estas traen consigo.. Para ella la palabra no es solo una capa más para construir movimiento, sino que es una motivación muy potente para yuxtaponer su forma de concebir la composición en danza con su corporeización del modelo estructural. Este primer encuentro entre el modelo estructural de movimiento y un estímulo creativo y detonador de la improvisación como el poema *Nudos* de Jorge Eduardo Eielson, invita a las 3 bailarinas a reflexionar sobre sus procesos creativos en danza y abre debate sobre si es posible en tiempos actuales seguir un modelo tan estructurado al pie de la letra para el beneficio creativo de los bailarines o es mucho más enriquecedor flexibilizarlo y ponerlo en diálogo con las prácticas creativas.
- Al darles la libertad de elegir su propio estímulo creativo para trabajar los nudos como "experiencia de vida", descubrí que el vínculo que cada una generó con el modelo estructural de movimiento es diverso y depende mucho de las construcciones personales

y sociales que tienen cada una en torno al movimiento y la danza. Por un lado, para Verónica la necesidad narrativa y la consciencia de su propio lenguaje generan una novedad que podría ser el inicio de este diálogo corporeizado con el modelo. Mientras que para Haziél, el diálogo con el modelo es más claro porque ahora lo necesita para entender que puede fijar o crear movimiento sin involucrar todas sus emociones en el proceso creativo. Esto es algo positivo para ella, ya que crear únicamente desde sus emociones e improvisación del movimiento la abruma. Por otro lado, para Arianne ahora que tiene mucha información para detonar un proceso creativo, le es difícil empezar a construir un diálogo con el modelo estructural y con la información que ella ya maneja per se. Así pues, lo más interesante es que las individualidades se mantienen y la aplicación de los conceptos aprendidos por cada bailarina va a depender de sus construcciones previas. En este sentido, al desestructurar ahora las reglas del modelo y volver a sus formas comunes de vincularse con los procesos creativos en danza, se sienten algo abrumadas en un inicio, pero luego descubren una libertad creativa y nuevas posibilidades en torno a las decisiones para componer en danza.

- La materialización de este proceso creativo y la conclusión en el diálogo con la música y las decisiones compositivas de las propias integrantes de *Una Hebra*, abre una nueva consciencia del movimiento y posibilidades compositivas en danza para el grupo y no solo para las bailarinas de manera individual. Lo que se busca finalmente al enfrentar a las 3 bailarinas al entendimiento del movimiento desde su funcionalidad sin elementos externos que lo modifiquen, es precisamente lograr esta atención con el cuerpo, que no significa no cuestionar al modelo sino descubrir en este diálogo constante nuevas formas

de deconstruir y construir el lenguaje de movimiento de la compañía, utilizando las herramientas creativas y analíticas que te da el modelo estructural de movimiento para poder entretejer en el diálogo con las formas personales de composición coreográfica, nuevas maneras de utilizarlo, o como diría Ana Elena Brito de “envenenarlo” para detonar procesos creativos y así, en un futuro seguir profundizando y descubriendo nuevas rutas que marquen los procesos creativos de la compañía.

- Finalmente, es importante destacar que las posibilidades creativas, compositivas, analíticas, y de observación en danza y movimiento que abre la corporeización o encarnación de las herramientas que brinda el modelo estructural en diálogo con las individualidades creativas y compositivas de las bailarinas, abre nuevas formas de cuestionar las formas convencionales de componer danza y movimiento de la compañía de danza *Una Hebra*, así como al modelo estructural seguido únicamente desde a la práctica coreológica. El fin de esta tesis, es encontrar en esta flexibilización y diálogo corporeizado del modelo estructural de movimiento, nuevas herramientas para detonar procesos creativos en danza y movimiento que no necesariamente partan de emociones o sensaciones intensas sino más bien de decisiones precisas de movimiento que ayuden a darle una nueva aproximación a estas emociones o sensaciones para usarlas de una manera distinta en nuestras composiciones coreográficas.

Bibliografía

Angelov, V. (2024). *You, the choreographer: creating and crafting dance*. Londres: Routledge

Ágreda, S., Mora, J. y Ginocchio, L. (2019). ¿Qué se entiende por investigar en las artes escénicas? En *Guía de la investigación en Artes Escénicas* (pp.15-29). Lima, Perú

Acero, N. (2022). El “Khipu” como diálogo nostálgico entre poesía y plástica: una lectura intermedial de la obra de Jorge E. Eielson. *Lingüística*. 38(1), 91-104.[doi:10.5935/2079-312X.20220006](https://doi.org/10.5935/2079-312X.20220006)

Au, S. (1995). *Ballet & Modern Dance*. Londres: Thames & Hudson

Brandt, R. (2017). *Modelo estructural del Movimiento* [Material del aula]. Curso de práctica coreológica, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres, Inglaterra.

Brandt, R. (20 de mayo del 2023) *Specialist Diploma in Choreological Studies*. Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance.

<https://www.trinitylaban.ac.uk/study/dance/diploma-programmes/specialist-diploma-choreological-studies/>

Canoot, H. [Hilde Canoot] (2020). *What is Choreology?* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8xBu1H1zBbk&t=92s>

Csikszentmihalyi, M. (2000). *Fluir: una psicología de la felicidad*. Barcelona: editorial Kairós.

De Louppe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Díaz, S (2021). Cuerpos escénicos y performáticos: memoria y subjetividad poética. *Telón de fondo*. (33),18-30.

<https://doi.org/10.34096/tdf.n33.10241>

Döll, A. y Galvez, A.(2013). La Piel como camino al pensamiento. *Atopos (14)*, 24-34.

http://www.geifco.org/a-caballero/descargas/didier_anziu_La_piel_como_camino_al_pensamiento.pdf

Ehrenberg, Sh. (2015). A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice. *Congress on Research in dance DRJ* 47(2), 43-61.[doi:10.1017/S014976715000212](https://doi.org/10.1017/S014976715000212)

Fediuk, E y Prieto, A. (2016). *Corporalidades escénicas: Representación del cuerpo del teatro, la danza y el performance*. México: Universidad Veracruzana.

Fowler, J. (2010) The Research Collections in the Laban Library and Archive. *Dance Chronicle*. 33(2). London. <https://doi.org/10.1080/01472526.2010.485919>

Ingold, T. (2011). *Materials, movement, lines with Tim Ingold*. [Conferencia]. Independent Dance, Londres, Reino Unido.

https://soundcloud.com/independentdance/materials-movements-and-lines-with-tim-ingold?utm_source=mobi&utm_campaign=social_sharing

Jean-Luc, N. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del Alma*. Buenos Aires: Ediciones la Cebra.

Leigh Foster. S. (2011) *Choreographing Empathy, Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.

Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. *Lecturas sobre danza y coreografía*. 63-84.

Monasterio, A. (2016). Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica. *Daimon revista de filosofía*. (5), 295-305. <http://dx.doi/10.6018/daimon/268861>

Preston Dunlop, V. (2006). *Looking at dances: a choreological perspective on choreography*. London: Verve.

Preston Dunlop, V. y Sanchez Colberg, A. (2010). *Dance and the Performative: a choreological perspective- Laban and beyond*. London: Verve.

Reason, M. y Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, 42(2), 49-75. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/danceresearchj.42.2.0049>

Rebaza, L. (2013) *Ceremonia Comentada: otros textos pertinentes, 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Lápix editores.

Roche, J., y Burridge, S. (2022). *Choreography: the basis*. London: Taylor & Francis

Soriano de Alencar, E., Galvão, A. y de Souza Fleith, D (2009). La relación entre creatividad y expertise: contribuciones teóricas y empíricas. *Revista de Psicología*. Vol. XXVII (1)

Smith-Autard, J. (2010) *Dance composition: a practical guide to creative success in dance making*. London: Methuen/drama.

Tarrab, A. (2018). Los nudos infinitos de Jorge Eduardo Eielson. *Biblioteca virtual universal*

Toro, A, y López-Aparicio, I. (2018) Body Narratives as creation of sense. *Revista de Comunicación*. Junio (143), 61-84.

Una Hebra (2023) [Página de Instagram] <https://www.instagram.com/unahebra/>

Welch, S. (2022). *Choreography as embodied critical Inquiry: Embodied cognition and creative movement*. Londres: Palgrave Macmillan



Anexos

Primer plan de trabajo para laboratorio de investigación-creación

MODULOS	TEMAS	OBJETIVOS POR TEMA	SEMA NA	FECH A	HORA S
Primeros encuentros con el modelo estructural de movimiento de la práctica coreológica	<p>1. ¿Qué es la práctica coreológica?</p> <p>2.. Dinámica de movimiento desde la funcionalidad del movimiento y mi visión de los nudos.</p> <p>Exploraciones de Movimiento desde el</p>	<p>Familiarizar a las bailarinas con la práctica coreológica.</p>	<p>Semana 1/sesio n</p>	<p>6/09/2 023</p>	<p>2 horas</p>

	<p>modelo estructural de movimiento</p> <p>1. Exploración desde la dinámica (los 5 ritmos eficientes a todo ser humano)</p>				
	<p>Exploraciones de Movimiento desde el modelo estructural de movimiento</p> <p>2. Exploración desde la dinámica (los 5 ritmos eficientes a</p>	<p>Analizar qué cualidades y cualidades de movimiento surgen al explorar los nudos desde el modelo estructural de movimiento.</p>	<p>Semana 2/sesión 2</p>	<p>13/09/23</p>	<p>2 horas</p> <p>Miércoles de 11:30 a 1:30</p>

	todo ser humano)				
	<p>Exploraciones de Movimiento desde el modelo estructural de movimiento</p> <p>1. Exploracion desde el lenguaje no verbal y la dinamica</p>	<p>Analizar qué cualidades y cualidades de movimiento surgen al explorar los nudos desde el modelo estructural de movimiento.</p>	<p>Semana 3</p>	<p>20/09/23</p>	<p>2 horas / miercoles 11:30 a 1:30 am</p>
	<p>Exploraciones de Movimiento desde el modelo estructural de movimiento</p> <p>1. Exploración desde las acciones</p>	<p>Analizar qué cualidades y cualidades de movimiento surgen al explorar los nudos desde el modelo</p>	<p>Semana 4 (sesiones 4 y 5)</p>	<p>04/10/23 06/10/23</p>	<p>2 horas / lunes y viernes 1:30 a 3:30 pm</p>

	<p>Exploración desde las acciones y la dinámica</p> <p>2. Exploración desde las distintas formas de materializar la forma en el espacio y las relaciones</p> <p>3. Exploración desde el espacio y las relaciones intra e interpersonales.</p>	<p>estructural de movimiento.</p>			
--	---	-----------------------------------	--	--	--

	<p>Fijar determinados movimientos que surgieron únicamente desde la creación por el modelo estructural de movimiento (Eligiré los momentos más significativos de las 7 frases creadas colectivamente)</p> <p>(cuerpo, dinámica, acciones, espacio, relaciones)</p>	<p>Establecer pequeñas secuencias de movimiento que hayan surgido a partir de las primeras 4 semanas de exploración del movimiento.</p>	<p>semana 5</p>	<p>4/10/23</p>	<p>4 horas / lunes y viernes 1:30 a 3:30 pm</p>
--	---	---	-----------------	----------------	---

creación desde estímulos externos	1. Explorar el movimiento desde momentos específicos de la vida de cada una de las bailarinas que representen nudos en sus vidas (fotos, videos, música, objetos, sensaciones, recuerdos)	Descubrir qué estímulos externos pueden dialogar con el movimiento de las bailarinas para representar y encarnar los nudos como "experiencia de vida". Vincular el movimiento estructural con experiencias personales que contribuyan a representar y encarnar los nudos como "experiencia de vida".	Semana 6	11/10/ 23	4 horas / lunes y viernes 1:30 a 3:30 pm
--	---	---	-------------	--------------	--

	<p>2. Explorar el movimiento desde momentos específicos de la vida de cada una de las bailarinas que representen nudos en sus vidas (fotos, videos, música, objetos, sensaciones, recuerdos)</p>	<p>Descubrir qué estímulos externos pueden dialogar con el movimiento de las bailarinas para representar y encarnar los nudos como "experiencia de vida".</p> <p>Vincular el movimiento estructural con experiencias personales que contribuyan a representar y encarnar los nudos como "experiencia de vida".</p>	<p>Semana 7</p>	<p>18/10/23</p>	<p>4 horas / lunes y viernes 1:30 a 3:30 pm</p>
--	--	--	-----------------	-----------------	---

		Fijar momentos específicos de las exploraciones que giran en torno a los estímulos externos y los nudos como "experiencia de vida"			
	3. Tejer movimiento y experiencia entre las bailarinas.	Tejer las frases de movimiento de las 4 bailarinas surgidas en las semanas anteriores.	Semana 8	25/10/23	4 horas / lunes y viernes 1:30 a 3:30 pm
	4. Tejer movimiento y experiencia entre las bailarinas.	Tejer las frases de movimiento de las 4 bailarinas surgidas en las semanas anteriores.	Semana 9	8/11/23	4 horas / lunes y miércoles

					11:30 a 1:30 am
	<p>5. Tejer movimiento y experiencia entre las bailarinas.</p> <p>6. Diálogo sobre la construcción de la pieza y la relación entre movimiento funcional-nudos como "experiencia de vida".</p>	<p>Tejer las frases de movimiento de las 4 bailarinas surgidas en las semanas anteriores.</p> <p>Abrir el diálogo sobre el proceso creativo y los aportes del modelo estructural de movimiento y los nudos como "experiencia de vida" para la construcción de la pieza.</p>	Semana 10	15/11/ 23	4 horas / lunes y miercol es 11:30 a 1:30 am

		Recolectar las sensaciones, emociones y percepciones que giran en torno a la creación de la pieza hasta el momento.			
Diálogo entre prácticas creativas personales y el modelo estructural	Cómo dialogan las prácticas creativas personales y el modelo estructural?	- construir solos, duos y trios dialogados entre individualidades creativas y modelo estructural	Semana 11, 12	22/11/23	4 horas / lunes y miércoles 11:30 a 1:30 am

Presentación final del proceso creativo			Semana 12	29/11/ 23	----- ----
--	--	--	------------------	------------------	-------------------



Ejemplo de guía para sesiones teórico-prácticas desde el modelo estructural de movimiento

EL MODELO ESTRUCTURAL DE MOVIMIENTO Y SU POTENCIAL CREATIVO
(8 SESIONES)

SESIÓN 1: primer encuentro:

1. Qué quiero investigar/crear con ellas en esta primera parte del laboratorio?
2. ¿Qué es la práctica coreológica? ¿Qué es el modelo estructural de movimiento?

- 20 MIN

Tema:

Explorar los 5 componentes del modelo estructural del movimiento (cuerpo, dinámica, acciones, espacio, relaciones)

Objetivo por tema:

Analizar qué cualidades y calidades de movimiento surgen al explorar los nudos desde el modelo estructural de movimiento.

SESIÓN 1: exploración del movimiento desde la dinámica del modelo estructural de movimiento

- 1. Pequeña introducción teórica desde ppt y o dibujos de gráficos en vivo con ejemplos en mi cuerpo/ videos. (20 min).**
- 2. Preguntas sobre teoría (10 min).**
- 3. Exploración del movimiento desde los 5 ritmos eficientes a todo movimiento humano. (15 min)**

Ejemplo de guía de exploración desde la dinámica

- Vamos a caminar por el espacio en el que nos encontramos hoy, siendo conscientes de quiénes y qué nos rodea en este espacio. Vamos a caminar a nuestro propio ritmo, inhalando y exhalando... votando todo aquello que me molesta hoy en el cuerpo mediante la respiración. Si te provoca, al momento de exhalar bota todo el aire y sacude tus brazos, piernas, cabeza.. suelta los músculos de tu cara sin dejar de caminar.

- Ahora, vamos a probar distintas maneras de jugar con las dinámicas del movimiento, con estos 5 ritmos eficientes a todo ser humano que hacen visible la energía en el espacio marcando la velocidad en el momento que elegimos movernos.
- Vamos a empezar con el impulso. Recuerda que el ritmo del impulso tiene su mayor expresión de energía al inicio del movimiento y luego esta se va disipando. Prueba crear impulsos desde una sola parte de tu cuerpo. O desde distintas partes de tu cuerpo: tus brazos, codos, muñecas.. etc... puedes moverte sobre tu kinesfera o trasladarte por el espacio con ese impulso.. la idea es encontrar distintas maneras de entrar a ese impulso.
- Ahora probamos con el impacto, recuerda que la mayor cantidad de energía del impacto se acumula al final del movimiento. Un impacto implica dejar caer una parte de mi cuerpo, pero esto no quiere decir que la caída sea únicamente vinculada con una fricción directa con el piso. Puedo dejar caer mi cabeza, mi hombro, mi mano, mi cadera, mi rodilla, un pie, el otro. La idea es marcar el final del movimiento que elijo hacer.
- Sigue caminando y ahora vamos a jugar con el rebote, en el rebote la energía sale de un punto y vuelve al mismo.. Pruébalo con tus manos, quizás saltando, con tu torso.

- Sigue caminando.. Ahora vamos a probar con el swing, imagínate que eres un gran péndulo que va y viene con la misma intensidad, parte del centro y se disipa hacia los costados... prueba con tus brazos , con tu cabeza, con tus piernas.

 - Ahora, camina por el espacio no marques ni un inicio ni un fin a tu movimiento, muévete con todas las partes de tu cuerpo sin cambiar la intensidad de tu movimiento, si quieres puedes trasladarte por el espacio, o si quieres puedes encontrar un spot en tu espacio y moverte en el.. acuérdate que la energía de tu movimiento es la misma de un punto a otro... este es tu movimiento continuo.

 - Poco a poco busca la calma, la quietud. Un estado en el que tus órganos y tu esqueleto siguen moviéndose mínimamente pero tu mente entra en calma....
- 4. Dar 8 movimientos desde la dinámica a cada una de las bailarinas, vincularlo con las partes del cuerpo que trabajaron la sesión anterior (15 minutos)**
(Entregar a cada una su gráfico para trabajarlo individualmente)
- 5. Compartir 3 frases de movimiento/ momento de diálogo: (30 min) **REGISTRO CON VIDEO DEL MATERIAL INDIVIDUAL Y AUDIO DEL DIÁLOGO A MODO DE ARCHIVO****

- ¿Qué cualidades y calidades de movimiento veo y o encuentro en la frase de mi compañera?
- 6. Fijar el movimiento creado desde la dinámica de manera grupal (toma de decisiones grupales para fusionar 3 materiales en uno) (20 minutos)**
- **REGISTRO CON VIDEO DEL MATERIAL GRUPAL A MODO DE ARCHIVO****
- 7. Impresiones y sensaciones finales.**



Brochure de presentación sobre proceso creativo



**UNA EXPLORACIÓN ENCARNADA DESDE PRÁCTICA
COREOLÓGICA Y LOS NUDOS COMO "EXPERIENCIA DE VIDA"**



Esta investigación se centra en explorar los nudos como "experiencia de vida" encarnada y cómo estos pueden ser corporalizados y re-presentados a través del diálogo entre el modelo estructural de la práctica coreológica y las vivencias personales sobre los nudos de 3 intérpretes de danza para crear una pieza.

En esta primera etapa de exploración/investigación, Arianne Gubbins, Verónica Carrido Lecca y Haziel Gutierrez, buscan encarnar los elementos clave del modelo estructural de movimiento por primera vez, para no solo entender y flexibilizar la estructura metodológica del modelo, sino también para hacer que este dialogue con sus propias experiencias sensibles y creativas sobre los nudos como "experiencia de vida".

Esta presentación es el resultado de un laboratorio de exploración/investigación de 4 meses y busca mostrar el constante diálogo de este proceso creativo, más no la pieza en sí.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL

- Analizar cómo se da la encarnación de los nudos en estado de re-presentación a través de la práctica coreológica y las herramientas creativas en danza de cada intérprete.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar qué cualidades y calidades de movimiento surgen al explorar los nudos desde el modelo estructural de movimiento.
- Reflexionar en torno al diálogo que existe entre la encarnación de los nudos, las herramientas creativas de cada bailarina y la práctica coreológica.



La práctica coreológica

La práctica coreológica es el desarrollo actual de la coreología propuesta por Rudolf Laban. Esta busca sistematizar los procesos creativos, de observación y de investigación de la danza desde un enfoque teórico-práctico. Pues propone ciertas estrategias para observar lo que estás creando, para ampliar la cantidad de opciones/toma de decisiones hacia el material que vas a crear, bailar o investigar (Peston Dunlop, V, Sanchez Colberg, A, 2010, pg. 5).

El modelo estructural de movimiento

El modelo estructural del movimiento busca comprender cómo funciona el movimiento humano, entendiéndolo como una reacción espontánea al medio ambiente que se vincula directamente con el lenguaje no verbal y no con la estética de la danza. Este es como una flor compuesta por 5 elementos esenciales que tienen componentes de manera independiente pero que necesitan el uno del otro para que se dé el movimiento por sí.



** Es importante destacar que los objetivos planteados durante la presentación del proceso creativo han sido adaptados al análisis de resultados de esta investigación desde la práctica.

Síntesis del modelo estructural de movimiento dada tanto a las 3 bailarinas como a

Pachi y Ana durante presentación del proceso creativo

MODELO ESTRUCTURAL DE MOVIMIENTO

