

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Estudio de estrategias de participación para la exploración corporal del espectador en la propuesta escénica de danza contemporánea 'UNIR'

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN DANZA**

Belen Camasca Vasquez

**ASESORA:
Ana Elena Brito Arrieche**

Lima, 2020

RESUMEN

Esta investigación se centra en el estudio de estrategias de participación observadas en la danza y otras disciplinas artísticas para diseñar UNIR, una puesta escénica de danza contemporánea que busca generar un espacio de participación en el cual el espectador pueda explorar corporalmente. Con este fin se realiza una revisión teórico-práctica del panorama referente a la participación de público. Asimismo, se propone y aplica un diseño para la exploración práctica del tema. Finalmente, se ofrece reflexiones en torno a los hallazgos dados en el proceso creativo y el producto final resultante.

Palabras clave: participación, danza, exploración corporal, espectador.

ABSTRACT

This research's focal point is the study of participation strategies as observed in dance and other art disciplines in order to create UNIR, a contemporary dance piece that seeks to generate a space in which the spectator can explore their movement. With this in mind, it was necessary to make a theoretical and practical revision of the public's participation landscape. It was also essential to design and apply a practical investigation of the subject. Finally, it was crucial to reflect on the findings discovered throughout the creative process and the resulting scenic product.

Keywords: participation, dance, movement exploration, spectator.

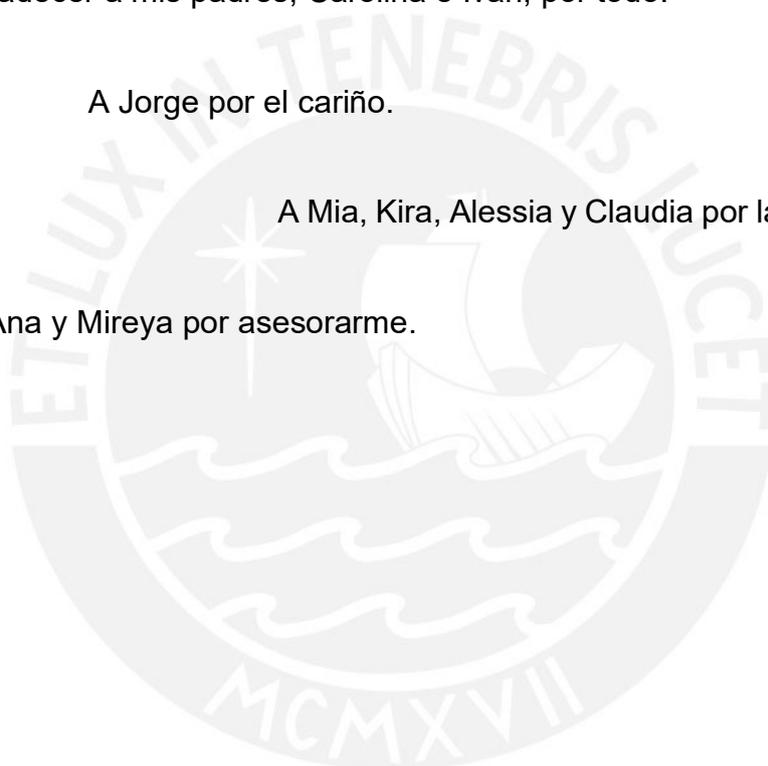
AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mis padres, Carolina e Iván, por todo.

A Jorge por el cariño.

A Mia, Kira, Alessia y Claudia por la experiencia.

A Ana y Mireya por asesorarme.



INDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
INDICE	iv
INDICE DE TABLAS.....	vii
INDICE DE FIGURAS	viii
INTRODUCCIÓN	1
TEMA	3
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
TIPO DE INVESTIGACIÓN	4
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	5
Pregunta general	5
Preguntas específicas.....	5
OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	5
Objetivo general.....	5
Objetivos específicos	5
JUSTIFICACIÓN	6
ESTADO DEL ARTE	8
SUSTENTO TEÓRICO.....	13
1. El espectador activo.....	13
2. El espectador participante	18
3. Espacios de exploración y relación.....	24
3.1. La Exploración Corporal	24
3.2 El espacio escénico	29
DISEÑO Y PROGRAMA METODOLÓGICO.....	34
1. Metodología para la investigación.....	34
2. Metodología de la parte teórica	35

3. Metodología de la parte práctica.....	35
4. Registro de la práctica y teoría	36
CAPÍTULO 1. Elementos centrales utilizados en el diseño de UNIR	38
1.1 El espacio escénico como lugar de relación	39
1.1.1. La construcción del espacio y referentes utilizados	40
1.1.2 El espacio en experiencias locales de participación en danza	43
1.2 Consignas y recursos materiales como detonantes de la participación .	46
1.2.1 Referente en torno al uso de consignas	46
1.2.2 Las consignas en experiencias locales de participación en danza	47
1.2.3 Refrentes en el uso de recursos materiales	50
1.2.4 Los materiales en experiencias locales de participación en danza	53
CAPÍTULO 2. Proceso de creación de la puesta participativa UNIR.....	56
2.1 Primera etapa: UNIR_puntos.....	56
2.2 Segunda etapa: UNIR_telas	65
2.3 Tercera etapa: UNIR_sombras	71
CAPÍTULO 3. Reflexiones en torno al proceso de creación y experiencias de UNIR.....	77
3.1 Espacio.....	77
3.2 Consignas y recursos materiales.....	80
3.3 Relaciones en escena.....	82
3.4 UNIR: una pieza de danza.....	85
CONCLUSIONES.....	88
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXOS	99
ANEXO 1. Bitácora de las Experiencias abiertas	99
ANEXO 2. Video de registro de las Experiencias abiertas de UNIR.....	112
ANEXO 3. Encuesta	113

ANEXO 4. Resultados encuestas – Experiencias abiertas	114
ANEXO 5. Guía de conversación	122
ANEXO 6. Conversaciones con los espectadores de UNIR	123
ANEXO 7. Guía de entrevista semiestructurada.....	147
ANEXO 8. Entrevistas a miembros de Quitapesar.....	148



INDICE DE TABLAS

Tabla 1 Temas y subtemas revisados en la investigación.....	34
Tabla 2 Pautas de análisis utilizadas.	34



INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Cartes utilizados en UNIR_puntos.	58
Figura 2 Plano de la distribución del espacio en UNIR_puntos.....	59
Figura 3 Puntos con número para la Estación 1 y puntos móviles para la Estación 3.....	60
Figura 4 Foto del espacio con elementos y separaciones.....	61
Figura 5 Espectador interactuando con la instalación en la experiencia n° 1 de UNIR_puntos.	63
Figura 6 Espectadores interactuando con la instalación en la experiencia n° 2 de UNIR_puntos.	64
Figura 7 Mia Castillo, intérprete, explorando el espacio en un ensayo para UNIR_telas.	67
Figura 8 Experiencia n° 2 de UNIR_telas.....	68
Figura 9 Bollos de tela y ganchos utilizados para crear el espacio en UNIR_telas.....	69
Figura 10 Experiencia n° 3 de UNIR_telas.....	70
Figura 11 Intérpretes interactuando con una de las botellas colgantes de UNIR_sombras.....	72
Figura 12 Plano de la distribución de las botellas colgantes (celeste) y las botellas rodantes (morado) en el espacio en UNIR_sombras.....	73
Figura 13 Experiencia n° 2 de UNIR_sombras.....	74
Figura 14 Espectadores llenando la encuestas luego de la experiencia n° 1 de UNIR_sombras.	75

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra en el estudio de estrategias de participación, que inviten a la exploración corporal del público, en la propuesta escénica de danza contemporánea UNIR. Este tema nace en base a inquietudes referidas a las nociones que configuran el cuerpo y el movimiento en escena, así como del interés por los espacios pedagógicos en danza y su capacidad para repensar el cuerpo desde la exploración de movimiento.

Durante el desarrollo del curso 'Proyecto 1', en el último año de carrera en la Especialidad de Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), varias inquietudes surgieron en relación al proyecto escénico que se debía preparar. En realidad, lo primero que brotó no fue una inquietud, fue un sentimiento: ansiedad por estar en un escenario *so/a*. Esta reacción negativa eventualmente se dividió en dos líneas de cuestionamiento diferentes, la primera de las cuales estaba ligada a mi presencia en un escenario. De manera casi infantil, me preguntaba una y otra vez por qué debía presentarme en escena, duda que con el tiempo se fue transformando y me llevó a pensar: ¿qué cualidades tenía mi movimiento que lo hacía relevante?, ¿qué valor le damos a aquello que se ve en un escenario?, ¿qué tipo de movimientos se espera observar? La segunda línea de cuestionamiento estaba relacionada a los espacios que disfrutaba en mi experiencia como bailarina. Si bien estar en escena no deja de ser placentero, nunca ha sido el foco de mi alegría en la práctica en danza, por lo que comencé a preguntarme por los espacios que más me deleitan dentro de este arte, ¿cuáles eran? ¿Acaso no había una forma de transformar el escenario en eso que me gusta de la danza?

Eventualmente estas diferentes preguntas se convertirían en una sola idea, la cual sería el detonante de la investigación que es ahora mi tesis. Resolví que uno de los aspectos que más disfrutaba de la danza era la posibilidad de habitar espacios en los cuales el acto de moverse era motor suficiente para iniciar la exploración de movimiento. Casi la totalidad de estos espacios eran clases y, por tanto, la exploración no se daba en soledad; esto, de hecho, era una de las características que los hacían tan poderosos, representaban la exploración colectiva del cuerpo. Finalmente, pensando en los cuerpos que se encontraban

en estos ambientes, podía apreciar la diversidad de técnicas de danza y movimiento que veía en ellos. Esta última reflexión me llevó de vuelta a las preguntas iniciales respecto al tipo de movimiento “digno” de ser presentado en un escenario. Tal vez esperamos ver cierto tipo de formas y cuerpos en escena porque no vemos otros cuerpos representados dentro de esta, lo cual no significa que todo tipo de exploración no pueda ser escenificada. Mi movimiento es, en efecto, relevante; así como también lo es el de todos los demás.

Se concluyó, que se trabajaría para recrear en escena aquellas experiencias esenciales dentro de mi aprendizaje en la danza; es decir, el disfrute de la exploración corporal como fin en sí mismo y la posibilidad de moverse como parte de un colectivo. Así surge el concepto base de esta investigación: el escenario como un espacio para compartir y explorar movimiento de manera colectiva, entre intérpretes y audiencia. En base a estas ideas se propone lo que es la principal pregunta a la cual se enfrenta esta tesis: ¿cómo diseñar estrategias de participación que inviten a la exploración corporal del espectador en la propuesta escénica de danza contemporánea UNIR? Para responder esta interrogante se propone tres etapas: primero, revisar y analizar referentes artísticos que hayan creado propuestas con participación de público; segundo, diseñar y presentar una propuesta de danza contemporánea participativa que invite al público a explorar su movimiento; y, tercero, reflexionar sobre el proceso de creación de la obra y sus aportes.

Es en relación con estas tres etapas que se organiza y divide el documento en tres capítulos. Así, el primer capítulo realiza una revisión de los referentes utilizados y presenta las características que fueron rescatadas de ellos. El segundo capítulo se enfoca en detallar el proceso de diseño de la obra UNIR. En el tercer capítulo se busca ordenar y presentar las reflexiones que nacieron durante el proceso de creación de la pieza y la puesta en escena. Para finalizar, las conclusiones presentan los hallazgos de la investigación, así como inquietudes que emergieron a lo largo del proceso.

TEMA

Estudio del uso de estrategias de participación relacionadas a la exploración corporal del público en la propuesta escénica de danza contemporánea UNIR.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cada uno de nosotros es cuerpo, mediante este habitamos y experimentamos el mundo que nos rodea, damos sentido a las diversas experiencias por las que pasamos, generamos identidad (de manera individual y colectiva) y creamos relaciones con otras personas, con espacios físicos e imaginarios. Como opina Shilling (2012) nuestra habilidad de actuar está integralmente ligada al hecho de que somos seres corpóreos, pues sobre el cuerpo recae nuestra capacidad de relación, experiencia, conocimiento y expresión. Asimismo, nuestro cuerpo está en constante movimiento, desde capas casi imperceptibles como el movimiento celular o el fluir de la sangre, hasta ejemplos más claros como el latir del corazón, la expansión del diafragma o la acción de las extremidades. Si ser cuerpo implica ser movimiento, no queda sino concluir que cada persona es movimiento también.

Al ser el cuerpo el canal de interacción con el mundo se observa la necesidad de experimentarlo de manera integrada y no como un objeto que se posee; por tanto, es necesario que existan espacios que aboguen por un estudio de lo corporal como eje central. Una de las artes que ofrece dicho espacio es la danza contemporánea pues, como dice Louppe (2011), las técnicas contemporáneas son instrumentos de conocimiento que conducen a la danza de cada uno, la única y verdadera danza. Cabe preguntarse, entonces, cómo -desde las posibilidades que ofrece la danza en su formato escénico- invitar al espectador a hacer uso de las herramientas que ofrece la danza contemporánea e incentivarlo a explorar su movimiento desde ella.

No obstante, los espacios de danza no están exentos de elementos problemáticos en torno a la creación de paradigmas respecto al cuerpo/movimiento que debería estar en escena. Por mucho tiempo se construyó la estética del movimiento del bailarín con base en arquetipos rígidos y universalistas de belleza, que respondían a nociones cuyos orígenes se

remontan al siglo XVIII (Tambutti, 2012). Debido a ello, a través de los años, se construyó una jerarquía entre artista y público, en la cual al movimiento del primero se le atribuía características virtuosas en contraposición a la profanidad del movimiento del segundo. Si bien la influencia de estas ideas aún puede encontrarse en la danza actual, en las últimas décadas estas han sido cuestionadas continuamente, generando exploraciones de movimiento que no responden a un solo paradigma de belleza y, por tanto, amplían la gama de movimientos que es posible apreciar en los escenarios. En consecuencia, se abrió la posibilidad de entablar un diálogo entre el público y los intérpretes que no respondiera únicamente a la dicotomía entre cuerpos virtuosos y cuerpos “comunes”. Considero que es necesario seguir encontrando formas locales para apoyar la exploración de nuevas corporalidades en escena; es más, se considera necesario continuar investigando diferentes aproximaciones a la interacción directa entre bailarines y quienes asisten a presentaciones de danza contemporánea.

El interés por articular nuestra relación con el cuerpo, el espacio que la danza contemporánea crea para vincularnos con él y la exploración de la relación bailarín-espectador es el punto de partida de esta investigación. Tomando estas tres ideas como base, la presente tesis investiga estrategias de participación que inviten a la exploración corporal del espectador en la propuesta escénica de danza contemporánea UNIR.

TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación se trabajará desde las artes debido a que no se asume una separación entre objeto y sujeto de la de la investigación (Borgdorff, 2011), pues su objetivo es explorar procesos y resultados que ayuden a comprender mejor cómo generar maneras de invitar al espectador a explorar corporalmente en una propuesta escénica.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta general

¿Cómo diseñar estrategias de participación que inviten a la exploración corporal del espectador en la propuesta escénica de danza contemporánea UNIR?

Preguntas específicas

1. ¿Qué estrategias han sido utilizadas en propuestas artísticas para generar una experiencia participativa en el público?
2. ¿Cómo aplicar las estrategias revisadas al diseño de una pieza de danza contemporánea participativa que invite a la exploración de movimiento del público?
3. ¿Qué reflexiones surgieron durante el diseño y aplicación de las estrategias utilizadas en la pieza de danza contemporánea UNIR?

OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivo general

Aplicar estrategias de participación en el diseño de una propuesta escénica de danza contemporánea que invite a la exploración corporal del público.

Objetivos específicos

1. Revisar y analizar referentes artísticos que hayan creado propuestas con participación de público.
2. Con las estrategias revisadas, diseñar una propuesta de danza contemporánea participativa que invite al público a explorar su movimiento.
3. Reflexionar sobre el uso de estrategias participativas en la propuesta escénica UNIR.

JUSTIFICACIÓN

Es de suma importancia entender y explorar nuestra relación con nuestro cuerpo y con cómo se mueve; por esto, es necesario generar o encontrar espacios en los cuales se ponga la mirada sobre el cuerpo y se invite a la investigación, diálogo y reflexión en base a este. Para esta investigación dicha necesidad se traduce en la búsqueda de una aproximación desde la danza, en su ámbito escénico, a la relación que el espectador mantiene con su cuerpo, con el intérprete y con el espacio escénico. Así, se propone investigar estrategias de participación del público para generar una puesta escénica de danza contemporánea que invite a la exploración corporal del espectador.

Se propone generar un espacio escénico donde tanto el cuerpo del espectador como el del intérprete sean protagonistas, para lo cual es necesario invitar al público a explorar su movimiento durante el hecho escénico. A esto están ligados dos intereses: el primero, generar un espacio extra cotidiano para experimentar el movimiento propio; y, el segundo, impulsar la comprensión del hecho escénico como un lugar en el cual el espectador pueda tener la posibilidad de ser tanto intérprete como observador de la pieza. Para lograr esto, se diseña la obra como un gran escenario en el cual los espectadores se sitúan y con el que pueden interactuar. En este espacio, el espectador decide cómo relacionarse con lo que sucede alrededor suyo, con su cuerpo, otros asistentes y el intérprete.

Esta propuesta aporta desde la creación de un espacio de encuentro interpersonal e intrapersonal; además la experiencia del público sobre el movimiento, *su* movimiento, en un contexto que permite suspender momentáneamente las concepciones cotidianas que recaen sobre lo físico, se considera de gran importancia si se toma en cuenta que son necesarios momentos en los cuales sea posible darle una mirada diferente al cuerpo y pensar sobre y desde él, ya que nuestra relación con este está íntimamente conectada con nuestra experiencia social general. Se contribuye, además, a la práctica de la danza desde el estudio y registro de estrategias de participación que inviten a la exploración corporal del espectador. Igualmente, se apuesta por visitar la relación bailarín-público desde la escena en sí, poniendo en un mismo

plano a todos los participantes y mostrar claramente que no existe tal cosa como “moverse mejor”. Al encontrar herramientas que ayuden a percibir de múltiples formas la relación entre el intérprete y el espectador, desde la escena, se aporta al fortalecimiento de la cercanía entre el espectador y la danza contemporánea. La experiencia en la escena apreciada desde el movimiento propio, permite crear otros tipos de vivencia, con análisis y conclusiones acordes a lo disímil de la situación, lo cual permitiría al público acceder a una forma diferente de apreciar la danza.

En conclusión, se propone la importancia de investigar sobre la participación del público y hacer hincapié en que este sea parte de una pieza que lo invite a moverse, por cuanto esto contribuye a crear un lugar de encuentro y exploración corporal para el espectador. Asimismo, esta investigación apoya el estudio y registro de estrategias aplicadas a la práctica en danza; además ofrece la posibilidad de fortalecer la cercanía entre la audiencia y la danza contemporánea. Debido a los aportes mencionados, el estudio de estrategias de participación, que inviten a la exploración corporal del público, en la propuesta escénica de danza contemporánea UNIR es beneficioso tanto para la práctica de la danza como para los asistentes a la experiencia escénica.

ESTADO DEL ARTE

A través de los años, diferentes artistas o movimientos artísticos han decidido enfrentarse a la participación del público por una variedad amplia de razones y desde diversas estrategias. Se procede a hacer un recuento breve de diferentes formas en las cuales se ha abordado el tema de la participación de la audiencia dentro de una obra.

La participación de los espectadores en el teatro en sí misma no es un fenómeno reciente; en la antigua Grecia no solo se interpelaba al público de manera directa desde la obra misma, sino el espectador también tenía la posibilidad de expresar sus emociones en cualquier momento de la obra (White, 2013). Igualmente, los espectadores del teatro chino tenían la posibilidad de detener la obra y pedir una presentación nueva; mientras que en Japón existían presentaciones callejeras en las cuales los artistas guiaban a la audiencia por la villa (Shakespeare Theatre, s.f.). En los primeros años del siglo XIX, en Gran Bretaña, la existencia de las “fosas” en los teatros y costos accesibles de ingreso permitían la existencia de una asistencia frecuente al teatro, donde no era extraño que los asistentes crearan disturbios (Bennet, 2003) o interactuaran directamente con los actores (Shakespeare Theatre, s.f.). En la segunda mitad del siglo XIX, las “fosas” fueron reemplazadas por butacas y la privatización de los teatros (que había empezado durante el siglo XVII) generó un público de élite. Como menciona Susan Kattwinkel (2003), el concepto de audiencia pasiva “nace en el siglo XIX, cuando el teatro comienza su división entre forma artística y de entretenimiento” (p ix), siendo la forma “artística” del teatro la que tendía a estar acompañada de reglas de conductas cada vez más claras y estrictas. En estos años, se introduce al teatro la oscuridad típica de las salas, este sería uno de los pasos “que separarían físicamente a la audiencia de la performance y desalentarían actos de apropiación o disgusto por parte del espectador, o incluso aprobación vociferante” (Kattwinkel, 2003, p.ix).

A inicios del siglo XX, el movimiento futurista italiano; preocupado por encontrar una manera de ‘despertar’ al público; usó elementos del *variety theatre* para “coercionar a la audiencia a colaborar, liberándolos de su rol pasivo de ‘voyeurs estúpidos” (Goldberg, 2014, p.17). Las veladas futuristas eran consideradas un

éxito si se lograba generar un enfrentamiento activo entre el público y el artista. Casi en paralelo, el constructivismo ruso exploraba las posibilidades de la participación del público con fines políticos; era necesario informar a los espectadores, en su mayoría analfabetos, respecto de las políticas y mensajes de la revolución, por lo que decretos fueron materializados en *agit-trains*, *agit-ships* y *agit-street theatre*. Artistas rusos interesados en crear arte al servicio de la revolución idearon performances que reconstruían los principales eventos de 1917 e involucraban a miles de ciudadanos (Goldberg, 2014), siendo tal vez el caso más representativo *The Storming of the Winter Palace*, una ‘acción masiva’ realizada en 1920 por Nikolai Yevreinov, en conmemoración del tercer aniversario de la Revolución de Octubre.

Por otro lado, en Alemania, miembros de la Bauhaus trataron el tema de la participación del público en relación a la configuración del espacio teatral. Laszlo Moholy-Nagy (1924), profesor de la escuela, consideraba que, en el teatro de la época, la escena y la audiencia estaban dramáticamente separadas, divididas de manera clara en roles activos y pasivos respectivamente; razón por la cual no era posible generar una relación creativa y tensiones recíprocas. El espacio escénico, por tanto, debía construirse de tal manera que permitiera a la audiencia fusionarse con la acción del escenario, debía crearse un teatro de la totalidad.

Pese a todas estas experiencias previas, no sería sino hasta más o menos la década de los sesenta donde se observaría un pico en la creación de propuestas artísticas que se interesaran por reconfigurar la relación entre el hecho escénico y sus espectadores. Allan Kaprow, por ejemplo, alumno de Cage en 1956 y pionero en el desarrollo del *happening*¹, decidió que era tiempo de “aumentar la ‘responsabilidad’ del observador”, por lo que resolvió incluir su participación directa en sus acciones (Goldberg, 2014); en consecuencia, *18 Happenings in 6 Parts*, pieza realizada en 1959 en la Galería Reuben en Nueva York, describía

¹ Kaprow acuñó el término ‘*happening*’ debido a que las acciones eran algo que pasaba solo por suceder, “una colección de eventos realizados o percibidos en más de un tiempo o lugar” (Kaprow, 1996, p.5); sin embargo, se usó como término global para nombrar una serie de trabajos con diferentes tipos de estructura, estética y sensibilidades. Entre los mismos artistas ‘*happening*’ era un término entendido de diversas maneras y podía hacer referencia a ‘obra’, ‘evento’, ‘acto’, ‘actividad’, o ‘performance’ (Ursprung, 2013).

en su programa a los visitantes como parte del *cast* de la obra y la invitación al evento indicaba que la participación de algunos de los invitados sería necesaria.

Se observó un aumento considerable en la creación de *happenings* y trabajo performático en Estados Unidos, Europa y Japón (Ursprung, 2013), tendencia que se mantendría hasta mediados de la década. En diversas de estas obras se propondría difuminar las divisiones tradicionales entre audiencia y espectadores. Así, en *The Burning Building* de Red Groom, pieza presentada en 1959, se alentaba a los actores a improvisar durante la pieza y, dependiendo de las reacciones de la audiencia, decidir cuánto duraría la obra. Wolf Vostell presentó *You* en 1964, en esta los asistentes podían trasladarse entre los tres espacios principales de la performance, en uno de ellos se les indicaba que debían echarse en el fondo de una piscina para construir una fosa común y, una vez ahí, decidir si le dispararían a otros espectadores con las pistolas de tinta que había a su disposición. *Cut Piece* de Yoko Ono requería que miembros de la audiencia cortaran un pedazo de la ropa de Ono y se llevaran el retazo con ellos. Estas prácticas artísticas se encuadran en una época marcada por el movimiento antibélico en respuesta a la guerra de Vietnam, la pelea por los derechos civiles en Estados Unidos de América y luchas de descolonización y resistencia antiimperialista en diversos países del hemisferio sur. Todo esto llevaría a crear un ánimo contestatario que se vería reflejado en las prácticas artísticas de la época, sus intenciones de democratización y comentario político.

En las siguientes décadas, el término *happening* poco a poco desaparecería y se acuñaría el nombre de *performance* para un grupo diverso de acciones en vivo. En la actualidad, este medio hace uso de diversas estrategias para incluir al espectador dentro de las acciones propuestas por los artistas. En algunas ocasiones se interpela al espectador directamente, en otras se comparte el espacio o se le da instrucciones al espectador. Independientemente del medio, “se percibe a la performance como una forma de reducir el elemento de alienación entre performer y espectador, pues tanto la audiencia como el performer experimentan el trabajo simultáneamente” (Goldberg, 2014, p.152).

El contexto sociopolítico que afectó a artistas relacionados a la performance también tuvo repercusiones en la producción de danza. A partir del inicio de 1960 surgieron nuevas maneras de entender la producción y recepción de danza que reflejaban la intención de “democratizar la coreografía y la performance en danza, comentar sobre el estado de la sociedad, desafiar suposiciones tradicionales sobre el cuerpo ideal en la danza y concentrarse en la improvisación, la experimentación y el proceso en lugar de la rigurosa creación de guiones y puestas en escena para audiencias estáticas y distantes” (Merriman, 2010 p. 430). Teniendo esto en cuenta, los coreógrafos y bailarines de la época empezaron a trabajar en espacios no convencionales, cambiando los estudios de danza y el teatro por lugares como las calles, departamentos, iglesias o almacenes. Las nuevas formas de producir danza repercutieron en la manera en la que se forjaba la relación con el público, como menciona Tambutti (2008), se empezó a exigir una implicación mayor de la audiencia, “no sólo porque demandaba un cambio en los modos de recepción sino porque requería su participación activa ante la disolución de toda indicación que permitiera diferenciar la danza de aquello que no lo era” (p. 25). Así, se comenzó a romper las barreras convencionales que dividían al intérprete del público.

Ejemplos clásicos de la producción de danza de esta época son el Judson Dance Theater y el Contacto Improvisación. Las performances del Judson Dance Theater proponían la ruptura “de la frontalidad, la ausencia de separaciones jerarquizadas y la movilidad del público, que debía decidir dónde y cómo situarse en cada momento de la velada” (Écija, 2011). Mientras que el trabajo de Steve Paxton desde el Contacto Improvisación, abrió un espacio de relaciones interpersonales y de aprendizaje ligado a la accesibilidad; es decir, independientemente del nivel de experiencia de cada participante puede crearse un espacio común de danza (Brozas, 2013).

Desde los experimentos artísticos de los sesenta se ha abierto múltiples posibilidades para la danza y cómo esta se relaciona con el público, existe (o, en todo caso, cada vez se aboga más por) la presencia de un orden libre que la de una forma única de comprender y producir danza. Actualmente, la influencia del trabajo de estos y otros artistas de la época puede ser rastreada en el trabajo de

coreógrafos como Jerome Bell o La Ribot y no es extraño, dentro de la danza contemporánea, encontrarse con piezas que incluyan la participación de los asistentes a la obra. Este tipo de producción apuesta por un continuo indagando en los vínculos y diálogos que pueden ser generados desde la interacción directa entre el público y los intérpretes. No obstante, en la experiencia personal se ha podido apreciar que la mayoría de estas obras tienden a delimitar tres momentos específicos: la danza de los intérpretes, la interacción con el público y, a veces, la presencia exclusiva del público en escena. No se quiere insinuar que esta delimitación de momentos sea negativa o anticuada, solo se plantea la posibilidad de explorar otro tipo de estructuras en la creación de obras participativas de danza contemporánea. Es por ello que la presente investigación plantea la posibilidad de crear una pieza de danza que se sostenga enteramente en base al movimiento del espectador en escena.



SUSTENTO TEÓRICO

1. El espectador activo

Desde el quehacer escénico ha existido una inquietud constante por cómo el trabajo del intérprete resuena en quien lo observa. No podría ser de otra forma, pues, como menciona Rancière (2010) “no hay teatro sin espectadores” (p.10). No obstante, la inquietud por la participación del espectador es una búsqueda que surge desde inicios del siglo XX y responde a intereses variados, algunos relacionados a la democratización del espacio escénico y otros a la necesidad de un nuevo tipo de confrontación con el espectador. Empero, como se expondrá, la expresión ‘espectador participante’ o ‘activo’, en ocasiones, se usa en contraposición a la existencia de un ‘espectador pasivo’ al cual se le suelen atribuir cualidades negativas ligadas a su calidad de “mero observador”. En consecuencia, es necesario aclarar el uso que se le da a la expresión ‘espectador activo’ y sus variables a lo largo de esta investigación, y la postura asumida frente a lo que significa que el público ‘tome parte’ en una obra.

A través de los años y de distintos movimientos, tendencias o grupos artísticos, el ser o no un ente participativo ha estado ligado a la acción que toma la audiencia dentro de la obra. El futurista Filippo Marinetti (1914) consideraba que el espectador estaba “inerte como un estúpido mirón” (p.189); Lazlo Moholy-Nagy (1924) creía que el teatro separaba a los actores y espectadores “de manera muy obvia en activos y pasivos”; por último, Dan Graham tenía como objetivo “combinar el rol del *performer* activo y el espectador pasivo” (Goldberg, 2014, p.160). Estos son solo algunos casos en los cuales surge la dicotomía entre ‘espectador pasivo’ y ‘espectador activo’. No obstante, cabe preguntarse si el espectador en alguna instancia se encuentra realmente en la pasividad y de dónde surge esta idea. En los primeros párrafos del *Espectador Emancipado*, Rancière (2010) presenta dos razones por las cuales se le ha atribuido una connotación negativa a ser un observador:

En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva.

Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. (p.10)

Es posible, entonces, ver que el rol pasivo de la audiencia deviene de su relación con el verbo 'mirar', consecuencia de la disposición característica que el público tiene en el espacio escénico. Frente a esto, como ya se mencionó, diferentes movimientos han tomado decisiones respecto de cómo traer a la audiencia de vuelta a la escena.

En contraposición, Rancière (2010) plantea que la percepción de pasividad se da solo si el arte escénico se configura desde la aceptación de que esta existe. Es decir, si el artista se propone salvar la distancia que existe entre sí mismo y el público, para hacerlo debe, primero, crear tal división. Por el contrario, una postura más democrática o, tal vez, realmente democrática sería asumir que el espectador no es un ser pasivo por el mero hecho de observar. Su acción se da en tanto, desde donde esté, se relaciona siempre con la obra mediante el diálogo que entabla con ella. Es un intérprete, solo que de manera diferente.

Sin embargo, es necesario acotar que la 'pasividad' mencionada tantas veces en movimientos contemporáneos y de vanguardia responde a un contexto específico: el formalismo del arte moderno. Este se caracteriza por una actitud particular de los artistas respecto a la creación y consumo de sus obras, actitud que Jorge Luis Marzo (2009) define como "la cultura del secreto por encima del misterio, de la expresión por encima de la comunicación" (p.65). Es decir, una cultura que genera obras que responden a la expresión particular del artista, pero que están codificadas dentro de marcos fijados académica e institucionalmente y a los cuales la mayoría de espectadores no tiene acceso, por lo que la audiencia no cuenta con la posibilidad de relacionar su juicio con aquello que está juzgando. Si se define al público como 'pasivo' es solo porque se le atribuyó la tarea de meramente traducir una obra que respondía a la manera específica en la que el artista decidía expresarse, al mismo tiempo que los mecanismos creativos eran escondidos tras la noción de genialidad del creador o intérpretes.

En el caso de la historia de la danza académica tanto el periodo clásico como el moderno establecieron, de una u otra manera, una línea divisoria entre artista y

espectador. Durante los inicios neoclásicos esta brecha se configuró, en primer lugar, desde la representación del cuerpo y movimiento contruidos en base a la objetividad de lo bello como concepto metafísico; en segundo lugar, desde el afán narrativo de las coreografías, resultado directo de la cercana relación entre movimiento y palabra, donde el primero debía ser una ilustración del segundo (Tambutti, 2008). Así, desde la disciplina misma se delimitaron tanto las posibilidades de expresión como de recepción; si la belleza es objetiva, previa a la experiencia, y la narrativa está delimitada de manera clara, parece lógico asumir que es el artista quien está decidiendo que se observe su obra de una manera específica, para apreciar aspectos particulares en esta.

Una situación similar se dará desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Este periodo se caracterizó por responder a una nueva necesidad expresiva, por lo que, como menciona Tambutti (2008), la teoría artística respondía a la forma específica en la cual cada artista exteriorizaba sus emociones, lo cual exigía hacer un ligero quiebre con la poética normativa del neoclasicismo y la relación entre palabra y movimiento. Sin embargo, los términos en los cuáles se comprendía la danza seguían estando orientados desde el artista; así, las obras debían ser entendidas desde los procesos particulares que ellos plantearan. Aparece, nuevamente, el concepto de una narrativa única a traducir. Esta problemática se manifestará otra vez en el periodo que Tambutti (2008) define como la Danza Moderna propiamente (entre los años 1940 y 1960). Si bien en esta época la danza alcanza su autonomía, es decir se reconoció que su finalidad estaba en sí misma, la figura del artista aún era la del creador que erigía un mundo alternativo propio.

Sin embargo, desde la década de los sesenta, la danza, y el arte en general, tomarían un nuevo derrotero. En esta contemporaneidad de la danza, la relación con el espectador se forja de una manera diferente, como menciona Marzo (2009), “se acentúa la disposición a entablar una relación con el público de manera totalmente abierta, permitiendo que sea este mismo quien ayude a modelar el resultado final” (p.70). La figura moderna del autor como creador principal de significado de una obra de arte desaparece, en tanto se asume que el ámbito artístico es un lugar en el cual la acción realizada carece de cualquier

otro propósito más que el de ser un símbolo, el cual puede, a su vez, ser interpretado de diversas maneras. Por tanto, cada pieza se escribe de manera simultánea a su consumo, el autor nace en tanto alguien se enfrenta a la 'cosa artística' y le da significado, convirtiéndola en un espacio de múltiples dimensiones (Barthes, 1967). Surge una nueva forma de pensar en el espectador, pues -sin el autor- la necesidad de 'traducir' un texto es irrelevante, y será en el lector de la obra donde todas las interpretaciones posibles confluirán.

En la danza esto se traduce al ocaso de la figura del coreógrafo como máximo exponente del quehacer escénico. La danza moderna, puesto que se apoyaba fuertemente en el imaginario personal, era, como se mencionó, un reflejo de las nociones que cada coreógrafo tenía respecto al mundo, el cuerpo y el movimiento. Los cambios a esta construcción particular no representaban el refinamiento de una técnica, sino quiebres irreparables con esta; por lo que las opciones dentro del mundo de la danza eran limitadas: ser parte de una corriente o cortar lazos con ella y crear una nueva (Banes, 1987). Al romper el mito del artista como creador único de la obra, los medios de producción y recepción de la danza encontraron una libertad hasta antes desconocida (Tambutti, 2008), ya no se debía elegir una escuela única, los polos artística y filosóficamente opuestos (y todo el espectro entre ellos) eran campos de exploración válidos. Desde este momento, la danza se transformaría de manera constante y diversa; pasando por el interés en la democratización del movimiento, impulsado por Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer y Lucinda Childs; el expresionismo de Pina Bausch; el trabajo rítmico propuesto por Anne Theresa de Keersmaeker; la danza inspirada en elementos teatrales de Matthew Bourne; la construcción y deconstrucción de la danza clásica de Forsythe; la versatilidad con la que trabajó Twyla Tharp; la representación de cuerpos diversos que planteaba Jérôme Bel; el trabajo de suelo de David Zambrano; entre muchas otras investigaciones.

Así, en la era contemporánea, desaparecen los paradigmas de lo que habitualmente se concibe como danza y se entra a una nueva época en donde ninguna tendencia puede considerarse como la representante inequívoca de este arte. Asimismo, las preguntas respecto a la danza cambian, como explica Susana Tambutti (2008), estas ya no se dirigen, necesariamente, a lo que la

danza expresa o significa, sino a lo que la define. ¿Qué es danza? ¿Es esto danza? ¿Por qué? No solo aquellas personas relacionadas a la producción de danza se enfrentarán a estas preguntas, el espectador también lo hará y, en el proceso de responderlas, interpretará la obra desde su propia perspectiva.

Tras describir el giro respecto al autor/coreógrafo y el lector/espectador en las artes, surge la pregunta: ¿la aparición de una nueva forma de producción artística, consciente de la recepción por parte del público, significa que los argumentos presentados por Rancière no son relevantes en la actualidad? Depende. La expresión 'espectador pasivo' no surge debido a la intrínseca connotación negativa de 'observar', sino en reacción a cómo el medio artístico estableció la naturaleza de las obras y su recepción por parte del espectador - una crítica al mecanismo formal que terminó orientada al público-. En ese sentido, la crítica de Rancière será relevante de acuerdo a la posición que cada artista tome en relación a la pasividad del espectador. En tanto esta investigación trabaja con la participación del público es importante dejar en claro que dicho término ('participación') no hará referencias a la pasividad o actividad de los espectadores, pues se considera que la acción de observar no es comparable con la inactividad y no se desea entender la participación como una herramienta que genera un público 'activo'.

Con esto no se busca generar una desvinculación con las preocupaciones que tenían otros artistas con trabajos participativos que hacían referencia a la pasividad o actividad del público ni, aún menos, establecer una suerte de mala fe en sus meditaciones artísticas respecto del espectador. Muchas de las inquietudes respecto de la participación directa del espectador expresadas desde inicios del siglo anterior siguen vigentes y son compartidas en este trabajo. No solo eso, varios de los ejemplos usados son referentes directos de esta investigación. Empero, es necesario delimitar las características de lo que se entenderá por participación, siendo el primer paso desasociar el término con ideas respecto de la pasividad del espectador.

2. El espectador participante

En *Audience Participation in Theatre*, Gareth White (2013) define la participación del espectador como “la participación de la audiencia o de un miembro de esta en la acción de una performance” (p.4). La simpleza y generalidad de esta definición permite que, un abanico de obras, puedan ser catalogadas como puestas escénicas participativas, esto es provechoso en tanto demarcar estrictamente lo que constituye la participación podría limitar las posibilidades de exploración dentro de este tipo de piezas escénicas. Sin embargo, al analizar cada obra de manera individual las cosas cambian, como explica Ciurans (2016), el término ‘participación’ puede tener diferentes acepciones de acuerdo al tipo de obra a la que uno se enfrente. Es necesario, entonces, que la presente investigación encuentre una definición específica de ‘participación’ para, en base a esta, diseñar estrategias que respondan a las exigencias particulares del tipo de participación que se plantee. Con el fin de perfilar la definición a utilizar, se realizará un análisis de las cuatro categorías en las que Ciurans divide a las propuestas participativa (simulada, festiva, teatral y ética), tras lo cual se procederá a decidir cuál es la más apropiada para el caso de UNIR.

La ‘participación simulada’ tiene como característica central la ruptura de la configuración del espacio escénico tradicional. Para lograr esto el espacio escénico se estructura de manera tal que la audiencia pueda estar, literalmente, en medio de la acción de la pieza. Ciurans (2016) propone a la Fura dels Baus, compañía de teatro catalán, como ejemplo puesto que, dada la disposición escénica de sus espectáculos, los participantes “seguían a los actores de la Fura, se apartaban convenientemente cuando les podían golpear o manchar y se refugiaban en lugares seguros”. Pero, Ciurans (2016) asegura que a la compañía de teatro “no le interesaba la participación efectiva del público, sino la postiza actitud de unos participantes que en ningún caso participaban” (p.179). Así, si bien la audiencia está situada dentro del espacio escénico, la obra no se relaciona con el espectador de ninguna otra forma más allá de la disposición del espacio; no hay otras diferencias significativas con una pieza escénica tradicional, por eso el nombre ‘participación simulada’. Si bien esta categoría no recae totalmente dentro de la definición dada por White, es importante mencionarla porque la disposición que el público toma en el espacio y las

decisiones que realiza respecto de su interacción con la obra, tienen en sí mismas un efecto sobre la pieza, que puede considerarse como una acción dentro de la performance.

Un ejemplo interesante dentro de esta categoría es Fuerza Bruta, espectáculo participativo de la compañía homónima, presentado en setiembre de 2015 en Lima. Al entrar, el espectador se enfrentaba a lo que parecía ser un espacio vacío en el cual todos debían encontrar cómo distribuirse. En el transcurso de la obra, una serie de sketches sucedían donde estaba el público o, incluso, encima de este. Esto se lograba con el uso de escenarios móviles o suspendidos y, para evitar contratiempos o accidentes, un equipo de producción se encargaba de acomodar a los asistentes. La injerencia del público en estas partes de la obra era mínima, por momentos uno tenía la posibilidad de tocar cosas, moverse o decidir hacia donde o a quien ver; pero la característica principal de la participación estaba ligada a la deconstrucción del espacio escénico tradicional y su irrupción en el lugar designado para la audiencia.

Por otro lado, la 'participación festiva' se define como aquella en la que el intérprete tiene la misión de crear y preservar un espacio festivo (Ciurans, 2016) donde el espectador se encuentra. Se da inicio a una pieza escénica de tintes ritualísticos, pero se marcan los límites entre los participantes y los espectadores, quienes no deben invadir el espacio destinado para la festividad, pero cuya presencia y energía son necesarias para el rito. Si en la participación simulada se irrumpía en el espacio del espectador, pero se le ignoraba; en la participación festiva se reconoce su presencia en el espacio, existe una interacción entre intérpretes y espectadores; la celebración no es ajena a los asistentes, mas no son ellos quienes realizan los actos de celebración. No obstante, en este caso particular, es importante notar la capa adicional que se crea en tanto se comparte, de cierta manera, el ritual; incluso si el espectador no es incorporado directamente en los actos centrales de celebración.

A continuación, se describe la 'participación teatral'. En esta, el público toma parte en ciertos aspectos de la obra y esta, a su vez, los afecta de manera directa, es decir, se identifican con los elementos que ocurren en el espectáculo

(Ciurans, 2016). Se toma el caso de *Ubú Rey*, presentación realizada en la Alianza Francesa en abril del 2018. Durante el transcurso del espectáculo las interacciones con el espectador eran necesarias para desarrollar la trama y que la obra siguiera su curso. Por tanto, cuando era necesario, el espectador era parte del pueblo al cual sobornar para generar lealtad hacia el nuevo gobernante, o nobles a los cuales asesinar para mantenerse en el poder.

Si bien Ciurans (2016) reconoce que estas categorías de participación tienen un rol transformador e innovador en comparación al teatro más clásico, es particularmente crítico respecto de estas tres concepciones escénicas. En su opinión, en estas propuestas el público aún es un ente pasivo sometido a la planificación del artista; no se le otorga un 'papel ético', una característica que Ciurans en principio define como una nueva dimensión más allá de la del simple observador.

Es así que Ciurans presenta la 'participación ética'. En esta categoría, la participación es el verdadero motor del espectáculo; además, se aclara que esta "no pretende jugar con artificios escénicos, como la simulación, la fiesta o el propio juego teatral, sino que trata de enfrentar al espectador consigo mismo" (Ciurans, 2016, p.181). Existe en este tipo de participación la intención de aproximarse a la verdad y dejar de lado la ficción, equiparar el arte a la vida y generar (desde lo escénico) experiencias en las que el espectador realmente figure y no solo actúe de consumidor, Ciurans describe esto como 'la desaparición del espectáculo mismo'. Esta búsqueda de "verdad" está ligada a su uso del término 'ética', pues Ciurans afirma que desde lo "real" será posible referirse a la conducta humana, reflexionar sobre ella y enfrentar al público consigo mismo.

Se toma *Líneas* (2017), pieza de danza dirigida por Luis Vizcarra, como un caso de participación ética. La obra empieza con la petición de que el espectador plasme una línea (o lo que se entienda por ello) en una hoja de papel; esta línea está alimentada únicamente por el imaginario personal de quien la dibuja, y no se dan especificaciones particulares respecto a lo que se espera de cada miembro de la audiencia. Este acto es primordial en la obra y el catalizador de

una sección en la cual los intérpretes escogen a uno o más miembros del público, preguntan por su línea y sus significados, tras lo cual proceden a moverla como la interpreten en sus cuerpos. El espectador se ve enfrentado a su dibujo, obligado a pensar en las razones que tuvo para hacerlo; no solo eso, también observa cómo afecta de manera directa el cuerpo de otra persona y puede reflexionar respecto a la interpretación que esta le da. Es necesario mencionar también la dinámica final de la obra, la cual invita a los asistentes al escenario “a ser parte de un espacio para observarse y abrazarse como agradecimiento por el momento compartido” (Vizcarra, 2018, p.34). Este último momento, incluso de manera más clara que el anterior, podría considerarse como la desaparición del espectáculo en sí mismo, en tanto se sale de la pieza escénica y se entra en el ámbito de lo “real”, donde ya no son claras las diferencias entre audiencia e intérpretes y se construyen delicadas conexiones a un nivel sumamente personal.

No obstante, Líneas cuenta con momentos en los que hay una división bastante clara entre intérpretes y espectadores. De hecho, momentos de esa índole representan un porcentaje considerable de la pieza, esta no se soporta de manera constante en base a la participación del público. No podría y no tendría por qué ser de esa manera, lo cual no significa que no pueda ser un ejemplo de participación ética. Ciurans parece opinar de manera parecida al respecto, pues los ejemplos de participación ética en su texto tampoco son obras basadas enteramente en la participación de la audiencia. Es así que las categorías de participación parecen difuminarse.

Considerando esto, se toma nuevamente el ejemplo de *Ubú Rey*, obra que también podría categorizarse como un caso de participación ética, incluso si, como se mencionó, cuenta con momentos de participación teatral. El acercamiento casual de los actores y la narrativa política de la obra, tan cercana a la realidad social del Perú genera momentos en los que, como espectador, no queda mucho más que hacer que sentirse inmerso en una obra que invita al público a verse como parte intrínseca de la maquinaria que otorga poder a individuos corruptos y poco capacitados para gobernar; el espectador no solo observa, sino crea y sostiene dicha maquinaria, tal y como sucede en la realidad.

Un último caso en el que aparecen diversos tipos de participación es el de la pieza teatral *La Gran Fiesta de la Democracia Real*, estrenada en el 2018 y dirigida por Rodrigo Benza Guerra. Esta plantea una celebración real, en la cual los participantes pueden bailar, comer y tomar antes, durante y luego de la obra en el mismo espacio donde esta se desarrolla. Aquí, hay destellos de participación teatral, festiva y ética. En tanto el espectador forma parte del pueblo que celebra la llegada del gobernante su participación es necesaria como herramienta para el desarrollo de la obra, característica de la participación teatral. Asimismo, la audiencia es testigo de la tunantada que se baila a su llegada, pero de la cual no participa, se crea un espacio festivo y solemne, en el cual todos son parte del ritual, pero solo algunos pueden tomar parte en las acciones de celebración, característica de la participación festiva. Finalmente, como en *Ubú Rey*, el público se enfrenta al rol que tuvieron al crear un espacio propicio para la existencia de un personaje, que es una combinación de distintas figuras políticas peruanas, y cómo la participación de todos sostiene su existencia dentro y fuera de la obra.

Se considera, entonces, que la participación puede ser comprendida como un conjunto de capas. Dependiendo de lo que la obra en particular proponga, se podrá hacer uso de diferentes tipos de intervenciones y éstas serán más o menos pertinentes. Como se mencionó, Ciurans es particularmente crítico de la participación simulada, festiva y teatral, pareciendo establecer jerarquías entre aquellos tipos de obras y las que logran “menores cuotas de ficción”, logrando así despertar a los espectadores de su rol de consumidores; no se comparte esta opinión, pues se cree que el arte participativo no es una fórmula automática para generar arte político o ético (Bishop, 2012), sino una estrategia, dentro de muchas, que puede ser utilizada en un contexto particular para un fin específico. En la práctica esto parece ser claro, y se correlaciona con los casos de *Líneas*, *Ubú Rey* y *La Gran Fiesta de la Democracia Real* en los cuales las fronteras entre un tipo de participación y otra tienden a desdibujarse, pues la necesidad de involucrar al público responde a las inquietudes particulares de cada obra y distintas clases de participación son usadas de acuerdo a los objetivos que las piezas se planteen; como afirma Claire Bishop (2012), “la relación entre artista y

participante es un juego continuo de tensión mutua, reconocimiento y dependencia (...), no tanto una escalera de formas políticas progresivamente más virtuosas” (p.279).

Durante la investigación realizada para crear UNIR, se construyó el concepto de participación en base a una amalgama de elementos de las cuatro categorías. Se tomó el uso del espacio de la participación simulada, pues la posibilidad de que espectadores e intérpretes compartan un mismo espacio escénico parece un paso lógico para generar una experiencia participativa, ya que en un formato escénico tradicional la división entre cuerpos hace más difícil la interacción directa. Sin embargo, la participación simulada no utiliza ningún recurso de interacción con el espectador, más allá de compartir el espacio, por lo que es necesario generar elementos que lleven al público a identificarse con la obra y así crear conexiones entre la puesta en escena y la audiencia, lo cual es una característica de la participación teatral. No obstante, las conexiones generadas no deben servir únicamente a continuar un guion escénico específico, sino deben darse con la finalidad de, como en la participación festiva, generar un ambiente de celebración entre todos los participantes; empero, en UNIR generar tal ambiente y actuar dentro de él no es rol de los intérpretes exclusivamente. Finalmente, de la participación ética se rescató que el motor de la obra fuera, en efecto, la acción que el público toma dentro de esta; más aún, se propone explorar si la participación del público puede ser el elemento que sostenga la obra en su totalidad. Sin la participación del público la pieza no podría existir, “no es cuestión de necesitar espectadores, sino de necesitar co-creadores; sin las decisiones tomadas por los miembros de la audiencia el producto se vería seriamente fragmentado” (Kattwinkel, 2003, p.x).

En conclusión, el tipo de participación que se busca en esta investigación, se puede definir como aquella que hace las veces de motor de toda la obra y sucede en un espacio escénico compartido con los intérpretes, en el cual todos los presentes puedan aportar (de la forma en que deseen) al desarrollo de la obra y a la creación de un espacio festivo en el que todos pueden tomar parte.

3. Espacios de exploración y relación

El movimiento está plasmado en todos los aspectos de nuestra realidad, la experiencia de todo aquello externo a uno mismo pasa por el cuerpo y, de igual manera, cada persona se manifiesta a través de su presencia física (Schinca, 2010). Somos cuerpo y este, a su vez, es un espacio de comunicación, relación y conocimiento.

En el cotidiano, cada uno tiene una manifestación gestual particular. El canal físico mediante el cual conocemos a las personas, se basa en “el uso de una gama de modulaciones tónicas y rítmicas que tienen un sello propio” (Schinca, 2010, p.64), así como se reconoce a alguien por su voz, es posible reconocerlos por las características peculiares de su movimiento.

No obstante, lo que puede parecer natural a primera vista responde a las experiencias formativas de cada individuo y su entorno social, los cuales nutren lo que se irá convirtiendo en un movimiento personal. La percepción del cuerpo se ve influenciada por “el modo de concebirlo, de utilizarlo, de imaginarlo, de sentirlo; también el modo de sentirlo está mediado por la forma de imaginarlo y por las acciones que realizamos” (Najmanovich, 2009, p.4). En consecuencia, en cada ser humano se genera una tensión entre lo individual y lo social, la cual va dejando marcas en el cuerpo y el movimiento (Barnes, 2009).

En este contexto, espacios para un estudio metódico del cuerpo desde sí mismo toman una relevancia particular como lugares para repensar el papel de lo corporal en lo personal y lo social. Dos espacios se toman como relevantes para esta investigación debido a que, mediante su concepción del cuerpo y su trabajo con él, nutren la manera en la que nos relacionamos con nuestro físico: la Exploración Corporal y el espacio escénico.

3.1. La Exploración Corporal

‘Exploración Corporal’ es el término utilizado por la Especialidad de Danza de la PUCP para nombrar dos cursos obligatorios de carrera en los que, de acuerdo al sílabo del curso, “a partir de una experiencia de movimiento libre y espontáneo, el alumno exterioriza sus estados de ánimo, se desinhibe y afina sus sentidos,

despertando la sensibilidad y toma de conciencia.” (PUCP, s.f.). Aparte de estas líneas, la especialidad no tiene una definición específica de lo que es Exploración Corporal, el término no es de uso común y no tiene una definición clara en los círculos académicos de danza. Pese a ello, desde la experiencia obtenida en clase, se considera que este es un término útil en tanto abarca una serie de principios orientados a conectar al alumno con su cuerpo desde la creación y análisis del movimiento, lo cual se busca emular en la creación de las experiencias de UNIR. Se propone una aproximación a lo que se comprende por Exploración Corporal² en base a dos disciplinas que tienen objetivos y métodos similares a los experimentados al llevar el curso: la Expresión Corporal (EC) y la Improvisación.

En su libro *Expresión Corporal, Técnica y Expresión de Movimiento*, Marta Schinca (2010) define la expresión corporal como:

una disciplina que permite encontrar, mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo, un lenguaje propio. (...) Es una disciplina que partiendo de lo físico conecta con los procesos internos de la persona, canalizando sus posibilidades expresivas hacia un lenguaje gestual creativo (p.9).

La EC no solo tiene como objetivo que quien la practique encuentre un lenguaje corporal propio, esta también busca que el bagaje de movimiento de cada persona sea cada vez mayor, en tanto se encuentran otras maneras de moverse que no son las cotidianas. Sin embargo, los fines de esta práctica no se deben tomar como habilidades concretas a obtener, para la EC el movimiento es un fin en sí mismo, qué tan fructuoso sea el proceso está relacionado con la experiencia sensorial, creativa y adaptación de cada individuo (Torrents y Castañer, 2009).

La vía que la EC plantea para llegar a sus objetivos implica analizar los caminos por los que uno transita y observar por qué se han construido de esa manera. Es fundamental el estudio y profundización de los sustratos del cuerpo y de la

² Aunque se propondrá una definición para 'expresión corporal', esta solo se utiliza dentro del marco de esta tesis para aclarar uno de los términos principales dentro de la investigación. No se pretende acuñar una definición en general.

técnica y la expresión del movimiento de este, “mediante la exploración de las leyes que lo gobiernan, las relaciones a las cuales se ve sometido y buscando su significado como transmisor de emociones” (Torrents y Castañer, 2009, p.112).

Para navegar por esta exploración del cuerpo, Schinca (2010) indica que la EC hace uso de dos puntos de vista que se asocian y complementan: uno racional, de conciencia, y uno emocional, de vivencia. De manera similar, Torrents y Castañer (2009) proponen un enfoque en el que el docente no solo promueve la actividad física o la creación de material coreográfico, sino también detona procesos de reflexión y crítica en base a estos. Es posible apreciar, por consiguiente, que no se concibe esta disciplina del cuerpo como una práctica mecánica, sino como un diálogo vivo desde la experiencia corporal en sí misma, lo cual permite al individuo descubrirse a partir de su realidad física.

A la par, Mira Pía Rillo (2018) explica que la práctica de la EC cuenta con un doble acento. Por un lado, la sensopercepción que apunta al conocimiento del cuerpo y al desarrollo de habilidades motrices; por otro, la improvisación de movimiento como herramienta para estimular la creatividad y la comunicación. Esta dualidad responde a que la sensopercepción cuenta con la capacidad de estimular la observación y el registro de estímulos, lo cual a su vez irá dando lugar a una visión más detallada del propio cuerpo; mientras que, la improvisación, dice Rillo (2018), permite ahondar en la atención perceptiva en relación al propio cuerpo, a las otras personas, al espacio y el tiempo. Esta pone en evidencia la autonomía y la toma de decisiones en un presente de interrelaciones, conformando una conciencia de trabajo colectivo.

Como se mencionó, la improvisación es una práctica usada con frecuencia en la EC debido a que cuentan con aspectos en común, lo que la hace una herramienta ideal para su enseñanza y aprendizaje. Empero, esta es una disciplina independiente con un peso propio en el contexto del arte escénico y, en específico, en la danza.

La improvisación no es una práctica nueva, ha sido parte de danza sociales y tradicionales desde hace mucho tiempo, en el Perú se puede observar el caso de la Danza de la Huaconada, el Alcatraz y, más recientemente en la Salsa o el Hip Hop Freestyle. La improvisación se hizo más visible en la comunidad de la danza contemporánea durante la década de 1960, en particular con el trabajo de Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, y Anna Halprin. En la actualidad, el trabajo de improvisación empapa los aspectos coreográficos, escénicos y pedagógicos de la danza contemporánea.

Esta investigación toma como punto de partida lo que Catalina Longás (2015) entiende por improvisación:

(...) algo que se hace de pronto, sin haberlo planificado con antelación. El foco importante de una improvisación está en lo que se improvisa y no en otros factores que puedan entrar a interactuar en el momento que ocurre una improvisación. Por último, la improvisación tiene una estrecha relación con lo efímero y lo pasajero de una acción, pues será única e irrepetible. (p.133)

En tanto la improvisación, sea esta en danza o no, siempre será un acto sin planificación, como dice Longás (2015), algo que se hace de pronto, una de sus características principales es su impredecibilidad. Esto crea la posibilidad de decidir y actuar en el momento, en el caso de la danza, moverse en el ahora. Debido a esto, la improvisación en danza une los procesos de creación y ejecución, quien baila origina y performa de manera simultánea (Blom y Chaplin, 1988). La improvisación podría ser considerada, por tanto, como la creación de movimiento en tiempo presente.

La improvisación como práctica pedagógica, existe en un espacio que no puede comprenderse sin el bagaje de quienes la practican; empero, al mismo tiempo, provee un ambiente fuera del día a día, que crea su propio espacio-tiempo. Normalmente, se debe hacer distinciones entre lo real y lo irreal, pero la improvisación provee un lugar en el que es posible reconocer todas las realidades, para luego optar por una (Blom y Chaplin, 1988). En esto recae una de las fortalezas de la improvisación, como dice Goldman (2010), en su potencial

para crear espacios nuevos, siempre creando y formando lo que se encuentra alrededor como a uno le gustaría que esto fuera.

En danza, la improvisación es un evento cinético (relativo al movimiento) y cinestésico (relativo al cuerpo); es decir, el movimiento es experimentado, sentido y percibido físicamente. Pero, como recuerda Goldman y recalcan Blom y Chaplin, el movimiento durante una improvisación es parte inextricable de quien realiza la acción; todo lo que una persona sea se moverá con él o ella. Uniendo estas dos ideas, es posible concluir que el foco de la improvisación es el movimiento del cuerpo experimentado de manera personal con todas las interrelaciones que eso implica (conexión con el espacio, el tiempo, lo interno, los otros, etc.). Nada soporta la improvisación más que la acción de moverse, la cual se convierte en la materia a tratar, totalmente autosuficiente (Blom y Chaplin, 1988).

Centrarse en la exploración de movimiento como un fin, y no un medio por el cual lograr algún otro objetivo, da pie a que la improvisación en danza no otorgue valor a un tipo de movimiento por sobre otro. Se crea, de esta forma, un ambiente democrático en el que cualquiera puede bailar y en el cual se fomenta el desarrollo creativo de cada individuo. Agrega Longás (2015) que esto permite que cada sujeto encuentre formas diferentes de movimiento que vayan más allá de las técnicas convencionales a las que puede estar acostumbrado.

Ambas disciplinas realizan un trabajo pedagógico en pos del encuentro con el cuerpo, conciben el movimiento como un lugar para crear conocimiento y se aclara que, para esto, se debe volcar la mirada hacia nuestro físico dentro de un contexto no cotidiano. Así mismo, tanto la EC como la Improvisación definen el espacio de investigación como un ambiente de conexión en el que el movimiento se relaciona tanto con el espacio físico como con otras personas. El término 'exploración corporal' se nutre de estas ideas para definirse como un espacio extracotidiano de investigación de movimiento en el cual se crea conocimiento sobre el cuerpo y se construyen relaciones con nuestro entorno. En este espacio se busca propiciar un ambiente de creatividad y horizontalidad, por lo que no se valora una técnica o forma de moverse por sobre otra.

La 'expresión corporal' es un elemento transversal a esta investigación; la puesta en escena y la idea de participación están ligadas a que ambas deben apuntar a invitar al espectador a explorar su movimiento. Esto significa que varios de los principios de la EC y la Improvisación son parte integral de cómo el diseño de la pieza escénica comprende el movimiento, el espacio y las relaciones que se crean en él. Para todos los efectos, se busca trasladar elementos que normalmente se dan en esferas educativas a un formato escénico. Aunque se ha tomado en cuenta las limitaciones que lo escénico puede presentar frente a un trabajo pensado para un ambiente específico de aprendizaje, se considera que el escenario podría representar un lugar de inicio para una exploración personal que luego se filtre a otras esferas y, además, ofrece un espacio de comunión con el intérprete, figura que cada vez se acerca más al espectador.

3.2 El espacio escénico

Raymond Williams “sostiene que la primera forma de organización social del arte es la percepción social del arte mismo” (Williams, 1994, p.121), para que esto suceda se desarrollan sistemas de señales sociales que indican que aquello a lo que uno está accediendo debe ser considerado como arte. Los dos tipos más comunes de señales son las referentes a la ocasión y el lugar; es decir, la oportunidad que se ofrece para experimentar algo y el espacio en donde esto se experimenta. Ambas señales dependen de formas relativamente estables y de lugares y situaciones relativamente establecidos; así, las galerías y museos son ejemplos de espacios que, a través de la ocasión y el lugar, indican de manera clara si los objetos o acciones que se encuentran dentro de ellos son arte.

Por años, la representación escénica ha sido principalmente señalizada como una experiencia artística por un lugar especializado: el teatro (Williams, 1994); dentro del cual, además, existe todo un sistema de señales que, en muchos casos, se procura reproducir de manera similar (la disposición de los asientos, la subida del telón, el uso de “llamadas”). Empero, en las últimas décadas estas convenciones se han retado más y más, creando de esa manera señales alternativas que indican el nuevo espacio o prácticas utilizadas como un lugar de representación escénica. Estos “teatros diferentes” crean distintos eventos para

la audiencia los cuales, en su diversidad, mantienen la ocasión y el lugar como indicadores heterogéneos y flexibles de lo que es un espacio artístico (Bennet, 2013).

Una vez señalado, el espacio escénico se localiza en el *space*³ y es, por tanto, afectado por los diferentes juegos de poder, significados y simbolismos que configuran lo espacial. Doreen Massey establece que ESPACIO es una dimensión relacional; es decir, no es posible separar los fenómenos sociales de lo espacial; por el contrario, es necesario pensar en que tanto dichos fenómenos, como el ESPACIO están constituidos por relaciones sociales (2001). La dimensión espacial que presenta Massey abarca el mundo en el que vivimos, la simultaneidad de historias que se dan en este; mientras que el término '*place*'⁴ hace referencia a espacios relacionales más locales, estos se componen de una colección de esas historias y se articulan dentro de las geometrías de poder más amplias del ESPACIO. El carácter del LUGAR "será un producto de estas intersecciones y lo que estas generen y, también, de los no-encuentros, las desconexiones y las relaciones no establecidas, las exclusiones" (Massey, 2008, p.130).

Si bien el ESPACIO/LUGAR es producto de las interrelaciones (constituidas por interacciones/prácticas macro y micro), las características del ESPACIO/ LUGAR, contribuyen también a la definición de las relaciones sociales. Es así que tanto el ESPACIO como el LUGAR cuentan con un rol doble, en tanto reproducen y crean relaciones sociales. Asimismo, los significados y las relaciones de poder que se configuran y reflejan en las relaciones se traducen también en el ESPACIO/LUGAR (Portoles, 2015).

Aunque Massey no estaba haciendo referencia directa a espacios como el escénico, en tanto este se configura dentro del ESPACIO como parte de un LUGAR, no se cree que sea descabellado considerar que todas las interrelaciones que configuran el ESPACIO/LUGAR también afectan cómo se determina lo escénico y, a su vez, cómo este también tiene un efecto determinante en la producción de

³ Se utiliza el término *space* específicamente para el concepto que Massey plantea (en adelante ESPACIO).

⁴ Se utiliza el término *place* específicamente para el concepto que Massey plantea (en adelante LUGAR).

relaciones sociales. En ese sentido, el teatro es una herramienta potente, pues la manera en la que se organicen las historias que vemos en los escenarios tiene un efecto directo en nuestra concepción del contexto en el que vivimos. Así, el espacio escénico se conforma como un lugar de naturaleza cambiante en tanto responde a las características de las relaciones sociales en las cuales se enmarque.

Augusto Boal propone la empatía que puede generarse entre el público y los personajes de una obra como una manera clara en la cual la realidad se relaciona con los discursos creados en escena. En el consumo de cualquier tipo de ficción se yuxtaponen dos personas, dos universos (uno real y el otro ficticio) con el fin de hacer que uno de ellos se rinda ante el otro. El problema para Boal (2008) recae en que es el mundo real el que ha de someterse ante el ficticio, el espectador le entrega a la ficción el poder de tomar decisiones por él; decisiones que tendrán consecuencias en la realidad pero que están basadas en una ficción que no contiene las complicaciones intrínsecas de lo real. Las historias románticas (sean estas presentadas en televisión, cine o teatro) son un ejemplo de esto. Mediante su historia y personajes alimentan imaginarios sobre el amor y cómo este debe expresarse, los roles que los participantes deben jugar en una relación y cuáles son los comportamientos aceptables (o no) en la vida de pareja; en conjunto con estas prácticas y comportamientos, subliminalmente transmiten conceptos que pueden ser perjudiciales respecto de roles de género, el amor romántico o estructuras económicas de poder.

Boal presenta la empatía como un arma peligrosa, en tanto puede ser usada para reproducir/crear relaciones de subyugación; no obstante, también asegura que la empatía “debe ser reconquistada, pero dentro de un sistema que la incorpore y la utilice en una función compatible [al teatro activista]” (Boal 2008, p. 144). Se considera que la capacidad empática que puede generarse en los espacios escénicos es una herramienta eficaz para desarticular construcciones sociales perjudiciales y presentar propuestas escénicas más diversas; esto en tanto la empatía permite al público vincularse con realidades a las que tal vez no se vería expuestos de otra manera. En este sentido, en lo escénico es posible representar y visibilizar una diversidad de interacciones.

La danza, en específico, genera estos momentos de representación/creación en tanto los cuerpos en escena producen y son producidos por los discursos sociales sobre raza, género, habilidad, sexualidad y edad. Ann Cooper Albright (1997) describe que esta dualidad permite que el cuerpo que danza se sitúe en la intersección de la experiencia que el intérprete tiene respecto su propia corporalidad (identidad somática) y cómo el cuerpo cobra significado en la sociedad (identidad cultural). Ambas identidades se encuentran interconectadas en el plano de la experiencia, desde el cual se podrá tanto actuar como resistir los diferentes elementos que las articulan.

El espacio escénico de danza presenta las experiencias corporales del intérprete al espectador y lo invita a relacionarse con ellas desde su propia identidad somática y cultural. Pese a que es cierto que la danza involucra a la audiencia desde la experiencia corporal⁵, se ha de tomar en cuenta que esta no se dará de la misma forma para todos aquellos involucrados en la interacción. Cada individuo tiene diferentes tipos de concepciones y experiencias de movimiento construidas socialmente, las relaciones entre la audiencia y los intérpretes en danza justamente abren la posibilidad de explorar nuevas formas de moverse y estar en el mundo (Cooper, 1997). El espacio escénico de danza se establece, entonces, como un lugar de encuentro entre la corporalidad del espectador y aquella que está siendo presentada en escena. De esta forma, la danza ofrece un espacio único desde el cual observar la relación entre cultura/sociedad y los cuerpos que la habitan (Cooper, 1997).

En conclusión, el espacio escénico, como diría Bourriaud (2008), “[expone] los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (p.51). Además, el espacio escénico de danza en particular es un lugar de relación en el cual dialogan las experiencias corporales de la audiencia y el artista, donde se crean

⁵ Existe la capacidad de dialogar entre individuos basada en las experiencias de movimiento previas de cada uno, en otras palabras, hay una resonancia cinestésica en el cuerpo cuando se observa a otra persona hacer algo (Schwartz, 2007).

y reproducen estructuras sociales respecto del movimiento, y desde donde se pueden generar posibilidades de representación y visibilización.



DISEÑO Y PROGRAMA METODOLÓGICO

1. Metodología para la investigación

Con el fin de comprender más claramente los procesos y estrategias a tratar, la presente investigación cuenta con metodologías teóricas y prácticas diferenciadas. Pese a ello, tanto en la parte teórica como en la práctica se pone especial énfasis en el análisis y aplicación, respectivamente, de subtemas particulares, relacionados a ideas recurrentes en la creación de una puesta participativa. El detalle de los subtemas se presenta en el siguiente cuadro:

Tabla 1 *Temas y subtemas revisados en la investigación.*

Tema	Subtemas
Participación de público	Relación espacio y público
	Uso de recursos y/o consignas
	Rol del intérprete

A la par, para ambas secciones también se ha establecido una serie de pautas de análisis basadas en los subtemas antes mencionados. De acuerdo a estas se realizó las revisiones críticas de fuentes y obras de danza, se diseñó las experiencias abiertas, y se creó los instrumentos de recojo de información. A continuación, se presenta un cuadro con las pautas utilizadas:

Tabla 2 *Pautas de análisis utilizadas.*

Subtemas	Pautas de Análisis
Relación espacio y público	Espectro de apropiación del espacio por el público
	Espectro de invitación del espacio
Uso de recursos y/o consignas	Espectro de claridad de los recursos y/o premisas
	Espectro de apropiación de la premisa y/o recurso
Rol del intérprete	Estrategias de conexión con el espectador
	Ideas sobre la relación artista-público

2. Metodología de la parte teórica

Tras establecer el lente usado para observar los dos segmentos de esta investigación, se especificará la metodología utilizada en la parte teórica. Esta consiste en la revisión de textos, registro audiovisual y puestas en escena relacionadas con la participación del público y las estrategias y teorías ligadas a esta. De esa manera, se busca generar una base de datos que pueda ser revisada de manera constante y en la cual la parte práctica pueda sustentarse.

El instrumento utilizado para la recolección de esta información será la matriz de revisión documental. Se define este instrumento como un documento en el cual se introduce citas textuales de las fuentes revisadas y se determina su relación con las pautas de análisis antes mencionadas, incluyendo impresiones personales sobre lo revisado; con esto se busca ordenar la información, saber qué buscar y dónde buscarlo (Tovar, 2018).

Igualmente, se condujo entrevistas semiestructuradas con coreógrafos y bailarines que hubieran realizado piezas participativas, esto con la finalidad de generar un espacio de diálogo e intercambio de ideas con quienes cuentan con experiencia previa. Esta técnica de recolección de información (la entrevista semiestructurada) se basa en una guía elaborada en base a los temas o preguntas a profundizar; no obstante, el investigador cuenta con la posibilidad de introducir preguntas adicionales de ser necesario (Hernández, Fernández y Baptista, 2010). La particularidad de este tipo de entrevista la hace ideal para establecer ejes temáticos claros, a la vez que posibilita profundizar en temas relacionados de acuerdo al flujo de la conversación.

3. Metodología de la parte práctica

La sección práctica está nutrida de manera directa por la investigación teórica realizada. Así, en base a la revisión y análisis elaborado se propone y aplica estrategias propias. De esta manera, se ha de aclarar que no se plantea hacer uso de recursos escénicos tal como han sido utilizados por otros artistas para “comprobar” sus resultados, sino crear un espacio de exploración propio en el cual estudiar lo revisado.

Por tanto, se diseñó y llevó a cabo UNIR, una puesta escénica que consta de tres etapas diferentes (UNIR_puntos, UNIR_telas y UNIR_sombras), cada una de las cuales consistió en tres experiencias abiertas, por lo que en total se realizó nueve experiencias abiertas, todas desarrolladas en el contexto universitario de la PUCP. El objetivo principal de UNIR era enfrentar las estrategias diseñadas a un público, para realizar un análisis de los resultados obtenidos. Tras el recojo de información de cada experiencia se realizó los análisis pertinentes para generar retroalimentación constante y nutrir las prácticas futuras.

Para recoger impresiones relevantes para los temas a investigar, se hizo uso de encuestas y entrevistas grupales no estructuradas al finalizar cada experiencia de UNIR_telas y UNIR_sombras⁶, para esto último fue necesario generar una guía de conversación. Esta última cuenta con una guía general de contenido que, sin embargo, no implica ceñirse a un esquema predeterminado. De esta manera no se sigue un derrotero temático estricto, por lo cual los individuos del grupo entrevistado pueden abordar la experiencia desde donde prefieran, resaltando los aspectos más importantes desde su perspectiva (Tovar, 2018). Asimismo, se utilizó una bitácora como método de recolección de datos, pues la naturaleza de la propuesta escénica, es decir, la interacción directa con el espectador, la observación participativa, llamaba al uso de un instrumento que pudiera dar un recuento pormenorizado de lo ocurrido (Tovar, 2018).

4. Registro de la práctica y teoría

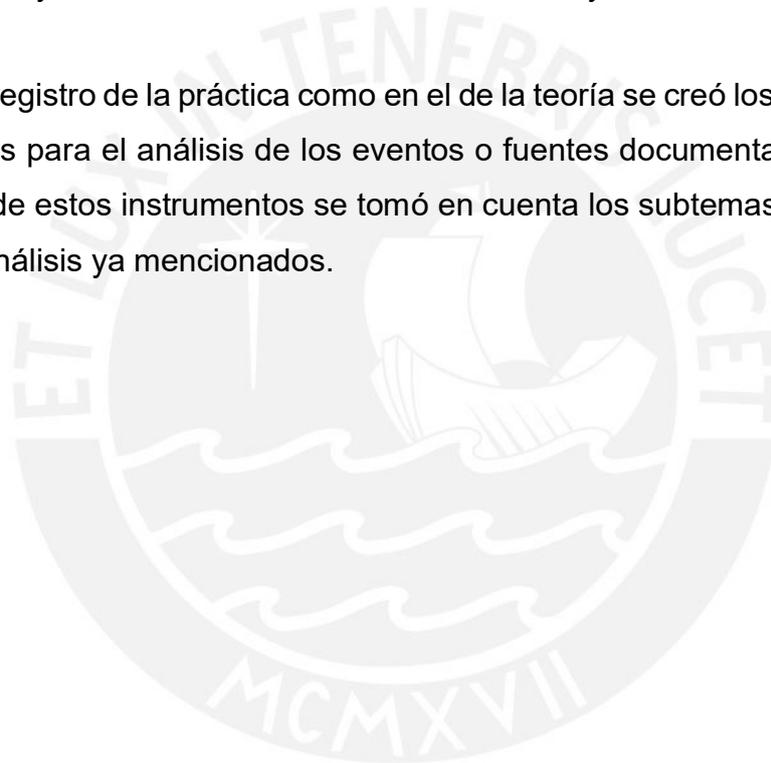
Para el registro de la sección práctica se utilizó, como se mencionó, una bitácora general del proceso en la cual se documentó las impresiones, hallazgos, análisis y demás ideas generadas durante las experiencias abiertas. Igualmente, mediante una guía de observación y análisis de las experiencias se planteó recoger de forma más ordenada y estandarizada observaciones, reflexiones y conclusiones generadas en el trabajo con los participantes. Además, se ordenó la información recopilada en las encuestas en cuadros de sistematización de información y guías de análisis de resultados; de igual manera, se realizó guías

⁶ Debido al contexto en el cual se presentaron las experiencias de UNIR_puntos no se pudo realizar encuestas o conversaciones abiertas tras las presentaciones. Sin embargo, se tuvo una sesión de preguntas y respuestas tras la segunda experiencia abierta en la que se recogió las impresiones del público, la transcripción se encuentra en el Anexo 6.

de análisis de las entrevistas abiertas para ordenar la información que surgió durante las conversaciones con los participantes luego de los ensayos y experiencias abiertas. Por último, la práctica fue registrada en video, para ser revisada con posterioridad, de ser necesario.

De modo similar, para el registro de la parte teórica se utilizó formatos de análisis específicos para ordenar los textos, videos y obras revisadas, así como de las entrevistas llevadas a cabo, las cuales también fueron grabadas. Como se mencionó, los formatos de análisis son de gran utilidad para recopilar estandarizada y ordenadamente detalles, reflexiones y conclusiones.

Tanto en el registro de la práctica como en el de la teoría se creó los instrumentos mencionados para el análisis de los eventos o fuentes documentales. Durante la creación de estos instrumentos se tomó en cuenta los subtemas a tratar y las pautas de análisis ya mencionados.



CAPÍTULO 1. Elementos centrales utilizados en el diseño de UNIR

Se inició el diseño de la puesta escénica UNIR durante el curso Proyecto 1 de la carrera de Danza Contemporánea de la PUCP, que se dictó durante el ciclo 2018-I. Este tenía como objetivo preparar un solo escénico de diez minutos que trabajara un tema de interés para el alumno, el cual a su vez sería la base para el desarrollo de la tesis de licenciatura. La creación de la pieza continuó en el ciclo siguiente (2018-II) durante el curso de Proyecto 2, en el cual los alumnos debían profundizar en la investigación de su tema de tesis.

Durante el transcurso de Proyecto 1 surgieron ansiedades respecto a la necesidad de crear una pieza en la que no se involucrara a otras personas; esto estaba ligado a la renuencia a estar en escena que he experimentado durante mi carrera y a cuestionamientos respecto del nivel técnico necesario para “merecer” presentarme en un escenario. Eventualmente estas sensaciones y dudas me llevaron a dos preguntas específicas: ¿qué disfrutaba de la danza si estar en escena no era un momento de goce? Y ¿qué tipo de movimiento esperamos observar en escena? Concluí que, primero, los espacios que más disfrutaba en la danza eran espacios de clase en los que se proponía una exploración conjunta del movimiento; es decir, en el que diferentes personas se juntaban sin otro propósito que el de moverse. Segundo, que todo tipo de movimiento *podría* ser mostrado en una pieza, siendo la danza de cada individuo una presentación digna de observarse. De esta manera, se inició la labor de diseñar una presentación que llevara a escena aquellos espacios pedagógicos en los que, una diversidad de cuerpos, pueden compartir la práctica de la danza y explorar el movimiento, este sería el objetivo principal de las tres etapas de UNIR: UNIR_puntos, UNIR_telas y UNIR_sombras.

Para lograr esto, en primer lugar, se realizó una revisión general del trabajo práctico y teórico realizado en diversas disciplinas artísticas que abordaran la creación de puestas participativas. Esto se hizo con el propósito de familiarizarse con experiencias previas, analizarlas y determinar qué podría ser beneficioso para el diseño de la pieza a producir.

Tras la primera revisión, se tomó referentes específicos que ayudaran a concretar la creación de una obra en la que la participación del público estuviera ligada a su exploración corporal⁷. Tras establecer los referentes principales, en base a ellos se definió los elementos centrales a considerar en el diseño de UNIR. Dichos elementos se determinaron a partir de ideas en común, que surgieron al revisar cómo los referentes elegidos lidiaban con la interacción, acción o movimiento de los participantes. Así, se decidió trabajar poniendo especial énfasis en: el espacio y en el uso de consignas y materiales.

Finalmente, se realizó un análisis de puestas en escena participativas desde los elementos elegidos, con la finalidad de observar de manera directa cómo eran aplicadas las categorías seleccionadas. Para hacer este estudio se escogió tres obras participativas de danza contemporánea dirigidas por artistas peruanos y estrenadas durante el proceso de investigación (Líneas, Quitapesar y Lago).

A continuación, se señala cuáles fueron los referentes instrumentales para determinar los elementos centrales en el diseño de UNIR y cómo estos últimos se relacionan con el tipo de participación que se buscaba lograr. También se presenta el análisis que se hizo de las obras en base a los ejes establecidos.

1.1 El espacio escénico como lugar de relación

El espacio fue la primera preocupación que surgió al crear la pieza, debido a que la manera en la que este es pensado determina la forma en la que se construyen las relaciones entre el hecho escénico, los intérpretes y los espectadores. Mediante la revisión de fuentes documentales se identificó dos visiones diferentes del espacio y la forma en que estas se entrelazaban para incentivar la acción del público. Tras esto se analizó cómo era utilizado el espacio en dos obras presentadas en Lima durante el proceso de investigación.

⁷ Cabe aclarar que, si bien se realizó una revisión general y se hizo uso de referentes específicos, su influencia en esta investigación fue el punto de partida para diseñar propuestas propias. No se repuso o replicó ninguno de los trabajos estudiados.

1.1.1. La construcción del espacio y referentes utilizados

Tradicionalmente, los espacios escénicos tienden a demarcar de forma clara dónde han de estar los espectadores y dónde han de danzar los intérpretes. Con el pasar de los años esta configuración tradicional se ha visto afectada por diversas búsquedas de participación del público y democratización en las artes escénicas. Este es el caso de la escuela alemana de la Bauhaus, primer referente utilizado en esta investigación. Oskar Schlemmer (1927) explica que “el escenario, incluido el auditorio, es sobre todo un organismo arquitectónico y espacial en el que todo lo que le pasa y todo lo que sucede en él, existe en una relación condicionada por el espacio” (p.83). Desde esta idea, la Bauhaus centra sus exploraciones respecto a lo escénico en las relaciones espaciales que se generan en el teatro, el cual se considera como el ambiente ideal para experimentar con el espacio (Goldberg, 2014), el diseño del Teatro Total de Gropius ejemplifica esto claramente. El edificio, un anfiteatro, contaba con un escenario en forma de arena en el centro del teatro y buscaba acercar al espectador al acto escénico, pues la tradicional división entre escenario y auditorio mantenía al espectador fuera del drama (Gropius, 1961).

Por otro lado, también se tomó como referente el Judson Dance Theater (JDT), colectivo estadounidense formado en el verano de 1962, entre sus miembros se encontraban Steve Paxton, Yvonne Rainer y Deborah Hay. El trabajo coreográfico del grupo rechazaba la codificación del ballet y de la danza moderna, apostaban por jugar con el formato de danza y el espacio escénico tradicional (Banes, 1981). El JDT proponía liberar a “la danza de su dependencia del dispositivo escénico convencional” (Ecija, 2011). Guiados por esta idea, durante las veladas organizadas por el JDT la característica frontalidad del espacio escénico, la cual ellos ligaban a una separación jerárquica entre espectadores e intérpretes, era desafiada de manera rotunda. En tanto el público debía decidir dónde y cómo ubicarse durante las presentaciones, la audiencia ganaba una movilidad en el espacio que no tenía en auditorios más tradicionales (Ecija, 2011).

También se tomó como referente a las instalaciones artísticas, pues son espacios alternativos que ofrecen un lugar donde el espectador puede ser

envuelto por su entorno y, si lo desea, interactuar con él, como menciona Emmanuelle Moureaux en el prefacio de *Contemporary Installation Art* (Li, 2015) “el principal incentivo de la instalación es ofrecer al público una experiencia espacial tridimensional”. No solo eso, en tanto el espacio se comparte con otras personas mediante la interacción directa, conversación casual o la mera presencia en un mismo lugar, la instalación es tanto un espacio que demanda la atención del espectador, como un lugar de encuentro (De Oliviera, Oxley y Petry, 2003). Este tipo de ambiente se asemeja de manera cercana a la atmósfera que se buscaba crear durante las experiencias abiertas.

A la par se observó la creación del espacio en los *jams* de Contacto Improvisación (CI). El CI fue creado en EE.UU. por Steve Paxton a principios de la década del setenta; se trata de una forma de danza, entre dos o más participantes, en la que se improvisan movimientos desde el contacto de distintas zonas del cuerpo (Menacho, 2008). El CI tiene como piedra angular ‘el carácter colectivo de su producción’ (Singer, 2013), esto quiere decir que el espacio que se crea en los *jams*, núcleo de la práctica del CI, no podría comprenderse sin la interrelación que se genera entre los participantes, el movimiento y el peso del otro como motor para empezar la exploración y la danza. El *jam* es, en pocas palabras, el ambiente en el cual se baila con el otro; un espacio relacional. Así, el CI articula un lugar en el cual individuos pueden encontrarse para desarrollar una forma social de danza (Hassman, 2012).

En la Expresión Corporal -disciplina que busca ofrecer a quien la practique la posibilidad de encontrar un lenguaje corporal propio mediante la investigación desde el cuerpo- la configuración del espacio es un aspecto de suma importancia, pues puede determinar la experiencia educativa para el alumno; por tanto, el ambiente de aprendizaje se propone como un lugar de “encuentro placentero con los otros y con uno mismo. Un sitio de desafío (ya que una propuesta eficaz intentará que los involucrados se adentren en caminos desconocidos) y de contención” (Barnes, 2009, p.72). Jaritonsky (2009) agrega que en este tipo de ambientes se puede descubrir y explorar no solo el propio cuerpo, sino el espacio que lo rodea y el que ocupan otros cuerpos. Entonces, la EC también supone la creación de un ambiente de danza social, en el cual la

exploración de movimiento del individuo es afectada por los otros cuerpos que se encuentran en el espacio.

Tras analizar estos referentes, se pudo observar que tanto en el trabajo de la Bauhaus, como en el del JDT y las instalaciones de arte se rescata la concepción del espacio donde se lleva a cabo la obra como un TODO, en el cual los espectadores están inmersos. Esta percepción del espacio afecta la forma en la que estos artistas planteaban la relación del público con la sala de teatro y llevó a nuevas exploraciones respecto de la disposición espacial del espectador, dando paso a la exploración de construcciones y disposiciones no convencionales en los espacios escénicos. Se considera que este tipo de exploraciones se relacionan al espacio arquitectónico, el cual es “fenoménico y pragmático, puesto que se manifiesta mediante operaciones humanas, y tiene condición cualitativa” (Morales, 1984). Este tipo de espacio es específico/localizado y cuenta con una ocupación particular, así sus características no se dan de manera accidental, sino responden a la acción específica que se llevará a cabo en dicho lugar, siendo la acción de ‘habitar’ lo que concretará su existencia (Cabas, 2019). Debido a que UNIR proponía la acción del espectador como elemento central de la obra, se consideró que, como mínimo, el público debía estar desde un principio en un espacio que no indicara una separación clara entre intérpretes y audiencia. No bastaba contar con un espacio escénico alternativo, como podría ser el caso de un parque o las calles de Lima, puesto que de todas formas es posible delimitarlos de manera tradicional, así, debía diseñarse un lugar que no evocara una disposición teatral tradicional.

Por otro lado, las instalaciones artísticas, la EC y el CI abogan por la construcción de un espacio relacional, el cual se define según las conexiones que se generan en él. Pero en particular la EC y el CI, aunque el *jam* y la EC no siempre están configurados como espacios escénicos. Tanto uno como el otro proveen un lugar en el cual se invita a una forma social de movimiento y de creación colectiva; la cual puede presentar desafíos, pero también oportunidades de disfrute. Para UNIR la creación de un espacio relacional era de suma importancia puesto que la creación colectiva resalta la necesidad de la pieza de

tener cocreadores, aunque la obra haya sido creada por un individuo en específico, lo que esta sea cada vez que se presente dependerá de lo que los asistentes construyan. Igualmente, se considera al espacio de danza construido de manera colectiva como un elemento valioso que llevar a la práctica escénica puesto que crea un lugar de representación en el cual es posible visibilizar y normalizar la danza de diferentes cuerpos y en el cual se abre la posibilidad a generar conexiones con uno mismo y otros asistentes.

Recapitulando, se abordó la creación del espacio en relación a la disposición del ambiente en el cual se lleva a cabo una obra (espacio arquitectónico); así como, en torno a las relaciones creadas entre los participantes y cómo estas afectan al colectivo (espacio relacional). En el primer caso, se tomó como referentes a la Bauhaus, al JDT y las instalaciones de arte; en el segundo, al CI y la EC.

1.1.2 El espacio en experiencias locales de participación en danza

Para analizar las categorías de espacio planteadas y sus aplicaciones prácticas en relación al tema investigado (la participación del espectador) se observó tres puestas en escena de danza, realizadas en Lima, que incluían participación directa del público. La primera, Líneas, dirigida por Luis Vizcarra; la segunda, Quitapesar, bajo la dirección de Ana Chung y, la tercera, Lago, dirigida también por Luis Vizcarra. Por un lado, se asistió a dos funciones de Líneas, la primera realizada durante la Semana de la Danza, evento organizado por la especialidad de Danza de la PUCP en abril del 2018; la segunda, en el Centro Cultural de la PUCP (CCPUCP) durante el festival Saliendo de la Caja, organizado por la especialidad de Creación y Producción en enero del 2019. Por otro lado, se asistió a tres funciones de Quitapesar durante su temporada en el teatro de La Alianza Francesa de Miraflores en los meses de noviembre y diciembre del 2018. Para finalizar, participé como bailarina en Lago durante su temporada en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Lima Centro en noviembre del 2019.

En la primera presentación de Líneas, la disposición del espacio era poco ortodoxa; si bien se colocaron tribunas alrededor de un escenario central, este también estaba rodeado de colchonetas donde el público podía sentarse. Esto

fue diferente durante la segunda presentación, en la cual la disposición tradicional de las butacas del teatro del CCPUCP delimitaba claramente las zonas en las cuales el público debía ubicarse; por lo que, para mantener una propuesta parecida a la primera presentación, se introdujo una fila de sillas a cada lado del escenario. Una solución similar se tomó en Quitapesar, debido a que la temporada tuvo lugar en el teatro de la Alianza Francesa y, por especificaciones de los directores del teatro, se consideró que la mejor opción era poner una fila de sillas a cada lado del escenario y una en la parte posterior de este. En Lago el espacio se delimitó de manera parecida, dos líneas de asientos (un total de veintiún sillas) a cada lado del escenario y tribunas ubicadas frente a este; se le daba la posibilidad al público de decidir dónde sentarse y se aclaraba que quienes se sentaran en uno de los veintiún asientos serían partícipes de la obra.

En ambas presentaciones, la decisión de incluir asientos cerca al espacio de interpretación generó cercanía física con el público y un quiebre con la frontalidad del espacio. De tal manera, fue posible generar una experiencia que incluyó al espectador de una forma espacialmente más cercana. Elementos de conexión directa con el espectador podían ir apareciendo debido a que no existían las barreras logísticas dadas por un espacio convencional o habían sido salvaguardadas de alguna forma. Por tanto, surgieron juegos de miradas -muy presentes en Líneas y Lago-, interpelación directa desde la voz, uso del contacto físico entre intérpretes y público, o ejercicios conjuntos -un ejercicio somático dirigido por los intérpretes era uno de los cuadros finales de Quitapesar-.

Respecto del espacio relacional, en Quitapesar fue complicado juzgar cómo este se creaba, pues no hubo un momento en el que tanto intérpretes como espectadores coincidieran en un espacio común, las interacciones se daban sin que hubiera necesidad alguna de que los espectadores dejaran sus asientos e irrumpieran en el espacio delimitado para los intérpretes. No solo eso, los asistentes a la obra no tenían pautas que indicaran la posibilidad de interactuar con otros miembros del público, por lo que los intérpretes eran los únicos que podían generar algún tipo de relación. Por el contrario, Líneas tenía un momento muy claro en el que el espacio escénico era transformado por los diálogos,

movimientos y conexiones que se generaban entre la audiencia e intérpretes. El “abrazo final” invitaba a todos los presentes que estuvieran interesados en participar a establecer contacto (un toque ligero, un abrazo, tal vez solo una mirada) con otra persona (conocida, desconocida, intérprete o espectador) decir su nombre, esperar a que la otra persona se presente y, luego de un tiempo acordado tácitamente entre ambas partes, dejarse ir. Esta acción era repetida todas las veces que el espectador quisiera, existiendo también la posibilidad de irse de así desearlo. Lago, por su parte, se encargaba de generar lazos entre los veintiún miembros de la audiencia sentados a los lados del escenario y los veintiún intérpretes desde el inicio de la obra, en donde cada bailarín le explicaba a uno de los asistentes cómo “navegar por el Lago” y se les enseñaba a hacer un barquito de papel. A través de la obra habría más puntos de contacto hasta que, al final de la pieza, se invitaba a la audiencia a entrar a escena y usar los barquitos para navegar por el espacio junto a los bailarines, lo cual daba lugar a un ambiente de movimiento compartido, en el que se generaban vínculos interpersonales desde la improvisación grupal.

Estas obras construyeron una experiencia de participación directa cambiando la disposición del espacio de interpretación y usando dicha reconfiguración para explorar y explotar nuevas posibilidades de contacto con la audiencia. No obstante, al mantenerse algunos elementos del espacio teatral clásico, ciertas acciones a realizar dentro de la obra diferían con los objetivos que esta investigación tiene, sobre todo en relación a la exploración corporal del público y cómo esta se incentiva. En ambos casos, por ejemplo, era necesario invitar a los asistentes a participar en un momento específico de la obra, en tanto aún existía un espacio escénico destinado exclusivamente para los intérpretes y usado por estos en la mayoría de la pieza. Así, era necesario darle a entender al público el momento en el cual podía compartir el espacio; dependiendo del intérprete, estas invitaciones podían ir desde una mirada intencionada, palabras de dirección, un gesto o el contacto físico. También dependía del intérprete el nivel de insistencia y de literalidad del gesto. Esto representó un impasse principalmente en las funciones dentro de los teatros, en donde fue posible percibir la necesidad de ser mucho más insistente para indicar que era necesario que una persona pasara de su asiento al escenario. Solo en Lagos logró

sortearse esta dificultad puesto que se indicó de manera clara que solo quienes estuvieran sentados a los lados del escenario participarían, así los intérpretes no tenían que relacionarse con todos los presentes y podían concentrarse en un miembro del público.

En base a estos referentes se buscó ahondar en herramientas que apoyaran la creación de un espacio conjunto. ¿Qué era necesario para evitar la acción casi literal de traer gente a escena? Se consideró que debía existir un catalizador que unificara a todos en una acción clara o, al menos, un recurso tangible que llevara a la exploración corporal. Es así que se inició la búsqueda de aquellos elementos que el público pudiera utilizar como detonantes de su investigación de movimiento.

1.2 Consignas y recursos materiales como detonantes de la participación

Consigna o premisa se entiende como la directriz que se imparte entre los integrantes de un grupo o una propuesta dada previamente a una acción (DEL, 2019). Los recursos materiales, por otro lado, son un “conjunto de elementos disponibles para llevar a cabo una empresa” (DEL, 2019), en este caso la empresa es la participación del público y los elementos son los objetos que se encuentran en el espacio y con los que el público puede interactuar. Pensar en utilizar consignas nació de la necesidad de generar un dispositivo que sirviera como hilo conductor durante la pieza artística. De la misma forma, se necesitaba encontrar recursos materiales que llenaran el espacio y diera pie a una exploración más autónoma por parte del público.

1.2.1 Referentes en torno al uso de consignas

La improvisación en danza ofrece al practicante la posibilidad de descubrir movimientos que no necesariamente forman parte de su cotidianidad desde un grupo “amplio y heterogéneo de propuestas, cuyo común denominador podría residir en la instancia de lo “no prefijado” o “no pre-escrito” del movimiento” (Tampini et al, s.f., p. 1245). Este recurso, que puede ser tanto pedagógico como escénico, no siempre propone iniciar el proceso creativo desde la ‘nada absoluta’, sino más bien se trabaja en un espacio de exploración delimitada por una estructura. Es decir, la búsqueda de respuestas motrices espontáneas se

da partiendo de un estímulo o una consigna (Padilla y Zurdo, 2004). Dependiendo de la consigna dada el cuerpo puede experimentar mayores o menores determinaciones de los movimientos y pueden proponerse diversos ejercicios que inviten a quien se mueve a generar una amplia variedad de respuestas.

La EC es una disciplina que apunta al desarrollo de la creatividad, por lo que se concentra en generar respuestas motrices numerosas, variadas y particulares al alumno. Por tanto, la metodología utilizada en la enseñanza y aprendizaje en la EC deberá buscar estrategias que favorezcan el surgimiento de este tipo de respuestas. Como explican Torrents y Castañer (2009) “en toda acción didáctica observable dentro de las sesiones de educación física y motriz, el docente utiliza diferentes tipos de instrucciones en su intervención educativa para presentar las tareas” (p.112), a estas instrucciones tradicionalmente se las llama consignas.

Las consignas suelen ser abiertas pues tienen la intención de incentivar una amplia variedad de respuestas en los alumnos y, de esa forma, encontrar movimientos fuera de los estereotipos que pudieran haberse asentado, con el paso del tiempo, en sus cuerpos. Es posible distinguir tres tipos de consignas diferentes (Torrents y Castañer, 2009): consignas basadas en la descripción hablada de la acción motriz que se pretende realizar; consignas basadas en la metáfora, por su capacidad de evocación sensorial o imaginativa, y consignas basadas en el ejemplo o demostración motriz.

1.2.2 Las consignas en experiencias locales de participación en danza

Observar el uso de consignas en la EC y la Improvisación para generar una serie de exploraciones y motivar el movimiento del cuerpo fue crucial al decidir si se intentaría introducir instrucciones en UNIR. Se tomó como punto de partida los tres tipos de consignas descritos por Torrents y Castañer (descripción oral, consignas metafóricas y consignas demostrativas) para analizar su uso en espacios escénicos y observar su utilidad para incentivar la exploración corporal en un espacio que no fuera el pedagógico. Nuevamente se examinará las obras Líneas, Quitapesar y Lago.

En Líneas, por ejemplo, al inicio de la obra se indicaba de manera verbal qué se esperaba que el público hiciera con los papeles y plumones que les eran entregados (dibujar una línea). Mientras que durante el “abrazo final” se mostraba desde el cuerpo cuál era la forma de relación con el otro (contacto visual o táctil, intercambio de nombres, seguir caminando); este momento era particularmente potente pues desde la indicación corporal se generaba una relación íntima entre intérprete y espectador. Si bien en ambos casos el objetivo de las consignas no era que el público explorara diferentes cualidades de movimiento, su uso claro logró el efecto deseado en los espectadores, sin generar interrupciones considerables en la obra. Esto se debe, a mi parecer, a que el tipo de consignas utilizadas y el momento en el que se utilizaron estuvieron bien planeados. Si se hubiera intentado mostrar al público, más no explicar verbalmente qué hacer con los papeles, el proceso hubiera sido largo y tedioso; si al momento del “abrazo final” los intérpretes se tomaban el tiempo para explicar cada paso a cada espectador o gritarlo para que todos escuchen, la atmósfera íntima del ambiente hubiera sido quebrada por completo.

En contraposición, Quitapesar, hizo uso indistinto de la voz y el ejemplo corporal durante la creación de una telaraña que conectaba distintos espectadores a otros, era decisión del intérprete dar la indicación de sostener un extremo de la cinta de manera verbal o motriz. Una vez terminado el ejercicio, se le pidió al público que hicieran madejas con el extremo de su cinta, en esta sección se utilizó solo el ejemplo corporal para dar a entender la acción, lo que causó un poco de confusión entre los participantes en tanto algunos no entendían qué se les estaba pidiendo que hagan o no sabían si para hacerlo debían levantarse de su asiento y atravesar el escenario. Asimismo, hacia el final de la obra, se realizaba un ejercicio somático en el cual se hacía uso de la metáfora para ejemplificar la forma en la que se debía respirar (“respira como si cada célula de tu cuerpo respirara contigo”). En estos tres escenarios el uso de los diferentes tipos de consignas también logró el efecto deseado en el público; sobre todo en el ejercicio somático del final donde era clave dar una indicación que evocara, de manera clara y concisa, el tipo de respiración que se buscaba en un público que tal vez no estaba familiarizado con la práctica somática. Pese a que se considera que una indicación verbal hubiera sido más práctica en el momento en

cual el público debía armar las madejas, la confusión inicial de la audiencia no fue un gran impasse para el desarrollo de la obra.

Finalmente, se mencionará dos momentos específicos en los cuales Lago hizo uso de los tres diferentes tipos de consignas. Al iniciar la función, cada intérprete le daba una serie de explicaciones a un espectador⁸ respecto de su rol en la obra y cómo su participación era importante para su desarrollo, se le indicaba cómo podía intervenir durante la obra sin levantarse de su asiento y se le enseñaba cómo hacer un barquito de papel que luego debía decorar. Casi hacia el final de la obra, los intérpretes debían ir hacia uno de los espectadores, poner un barquito de papel en sus manos e indicarles que “ahora es el momento de empezar a navegar” metáfora que indicaba que debían trasladarse por el escenario⁹. Si bien los espectadores sabían que debían desplazarse con sus barcos, no sabían que su desplazamiento afectaría el movimiento del torso, brazos y cabeza del intérprete que les había dado el barco, quien, además, debía trasladarse junto al miembro del público. Conforme se iban dando cuenta de esto, la mayoría de los espectadores comenzaban a realizar movimientos con el fin de observar cómo serían recibidos por el intérprete, generando así un juego de escucha y respuesta entre ambos.

Lago hizo uso tanto de consignas verbales muy directas y claras, como de consignas demostrativas (corporales) y metafóricas; cómo fueron incluidas en partes específicas de la obra fue crucial para su eficacia. Por ejemplo, las indicaciones al inicio de la obra dejaban en claro qué se esperaba del público y preparaban el camino para futuras interacciones con él; mientras que dar instrucciones metafóricas no era solo una cuestión de coherencia temática, también permitía poner el foco sobre el objeto (el barco) que sería el medio de interacción con el intérprete. Además, evitar una indicación directa sobre cómo el movimiento del barco afectaba al intérprete creaba un elemento sorpresa al cual el espectador debía responder de manera corporal, generando así una dinámica creada únicamente en base al cuerpo. Qué decir, cómo decirlo y qué

⁸ No se interactuaba con toda la audiencia. Dos filas de sillas se dispusieron a los lados del escenario, cada intérprete tenía asignada una silla y ese espectador sería a quien se daría las instrucciones.

⁹ Los intérpretes realizaban una acción similar en la escena anterior a este momento.

tipo de acciones realizar fue un proceso de prueba y error, esto significó que tanto director como intérpretes estuvieran atentos a cómo el público respondía a las interacciones que se tenía con ellos y a las instrucciones que se les daba para determinar cómo llegar al resultado esperado.

Se considera, entonces, que el uso de consignas durante una puesta de danza puede usarse como estrategia para canalizar la exploración, potenciar la relación con el público y lograr de manera eficaz distintos tipos de participación. Para esto se debe tener en cuenta cuándo incluir la consigna y cómo hacerlo observando, en todo momento del proceso creativo, la respuesta del público.

1.2.3 Referentes en el uso de recursos materiales

La interacción con objetos es un elemento que se suele introducir en las sesiones de EC y que se utilizó como referente en esta investigación. En la EC se incluye un objeto en la investigación de movimiento con miras a estimular la creatividad de los alumnos, en tanto se explora cómo es el objeto en sí mismo y cuáles son sus posibilidades móviles, así como los movimientos que este genera en el individuo y cómo este, al manipularlo, lo transforma (Barnes, 2009). Como consecuencia se logra sensibilizar la percepción sensorial y cinestésica. De igual manera, el uso de estos recursos materiales puede facilitar la interacción y comunicación con los compañeros.

Por otro lado, se revisó el trabajo de tres artistas y dos colectivos artísticos que se concentran en generar instalaciones artísticas que sumerjan al espectador en un espacio de exploración. Este es el caso de Yayoi Kusama, artista y escritora japonesa. Instalaciones suyas tales como *Infinity Mirror Room*, *Walking in my mind* y *Obliteration Room* tienen como objetivo introducir al espectador al mundo interior de Kusama, para lo cual los espacios creados le proponen al público “volverse uno con la obra y experimentar sus propias figuras y movimientos como parte de la escultura” (Kusama como se citó en Applin, 2012, p.2). Kusama crea ambientes inmersivos que no podrían estar completos sin la observación y participación de la audiencia. En *Infinity Mirror Room*, se propone lograr esto desde una serie de cuartos recubiertos de espejos a los cuales el espectador puede ingresar. Mientras que en *Obliteration Room*, se le pide al público

colaborar con la pieza pegando *stickers* de colores en una sala donde absolutamente todas las superficies son blancas.

Otro caso es el de Leonardo Crescenti y Rejane Cantoni, una pareja de artistas brasileños que, en los últimos años, se ha dedicado a diseñar instalaciones interactivas. Crescenti considera que “el cuerpo nos representa en el mundo, entonces, ¿qué es lo más importante? Usar el cuerpo. Usar el cuerpo es el centro de estos trabajos. El cuerpo genera la interacción, el movimiento y todos los efectos” (Crescenti y Cantoni en *Creators*, 2012). Lo particular de sus piezas es su enfoque en generar una respuesta corporal del público; con este propósito construyen grandes artefactos en los que el espectador puede ingresar y que responderán al movimiento particular de quien interactúe con el espacio. Tal es el caso de *Infinto aou Cubo*, *Melt* y *Túnel*, en los cuales, se crea un espacio inmersivo para el espectador que se conecta a la experiencia móvil del cuerpo o cuerpos presentes. Puesto que muchas de sus obras no cuentan con instrucciones específicas, el espectador participante debe descubrir poco a poco qué posibilidades ofrece el objeto, por lo que se crea un ambiente de curiosidad y exploración corporal, sin necesidad de una indicación directa.

También se revisó el trabajo de *RANDOM INTERNATIONAL*, estudio colaborativo fundado por los alemanes Hannes Koch y Florian Ortkrass. Mediante sus obras, “cuestionando aspectos de la identidad y autonomía en la era post-digital, el trabajo del grupo invita a la participación activa” (Random International, s.f.). Así, los artistas de *RANDOM INTERNATIONAL* apuntan a generar prototipos de ambientes donde el comportamiento del público es el enfoque principal, para lo cual se experimenta con diferentes nociones de conciencia, percepción e instinto. Estas intenciones son claras en instalaciones como *Rain Room*, *Turnstiles* y *Future Self*. En *Rain Room*, por ejemplo, los participantes entran a un gran cuarto de lluvia constante, excepto que, al pasar por debajo de esta, las cámaras de seguimiento 3D instaladas en el espacio perciben el movimiento de la persona, cortando automáticamente el flujo de agua en su posición. La pregunta detrás de esta instalación era “¿qué hace uno con un cuarto de lluvia?” (Koch en *Creators*, 2013), observar las diferentes respuestas a un mismo estímulo lleva a que “no se tenga una idea preconcebida

respecto a lo que debería ser la experiencia del observador” (Koch en Creators, 2013). Asimismo, debido a que esta pieza requiere que uno se zambulla de pies a cabeza en este espacio, esta llama a una exploración de las posibilidades de movimiento que se tiene en el ambiente, un juego, si se quiere, entre lo que ofrece o permite la instalación y lo que uno imagina.

Finalmente, se tomó como referencia las obras de *Snarkitecture*, colectivo de diseño ubicado en Nueva York fundado por Alex Mustonen y Daniel Arsham. Este colectivo produce tanto proyectos a gran escala como instalaciones y objetos; en cada uno de ellos se propone reinterpretar materiales y estructuras cotidianas para lograr un efecto nuevo e imaginativo (Snarkitecture, s.f.). Transversal a su trabajo se encuentra un “enfoque conceptual centrado en la importancia de la experiencia, el estudio crea momentos inesperados y memorables que invitan a las personas a explorar e involucrarse con sus alrededores” (Snarkitecture, s.f.). Entre sus trabajos se encuentran las instalaciones interactivas *Dig*, *Fun House* y *The Beach*. Se rescata que, al crear ambientes con los cuales el espectador debe relacionarse, *Snarkitecture* propone una experiencia de exploración de movimiento en relación a este nuevo entorno; así, crean espacios en los cuales se lleva la atención al cuerpo y la manera en el que este interactúa con lo que lo rodea.

El trabajo que estos artistas o colectivos han realizado tiene como característica en común la necesidad de COMPLETAR la instalación con el cuerpo. Sin la participación directa de los visitantes, las obras no encuentran un propósito; es por eso que existe en todos estos trabajos una atención minuciosa a los materiales a usar, las texturas que se buscan generar, los colores utilizados y el tipo de invitación que el objeto en sí mismo puede dar. Los elementos de las instalaciones están diseñados para generar una atmósfera de curiosidad que lleve al espectador a interactuar con su entorno.

Tanto la EC como las instalaciones de arte permiten que se pongan un conjunto de objetos a disposición de un usuario, sea este un estudiante o un asistente a una galería. Si bien el medio y sus fines pueden ser diferentes, en ambos casos se plantea que el participante experimente la presencia del objeto desde la

afectación que este puede tener sobre el cuerpo; creando así múltiples posibilidades de exploración corporal. Debido a esto, se consideró trabajar desde ambas áreas, para generar un recurso visualmente atractivo y estimulante a nivel corporal que pudiera invitar al público a moverse.

1.2.4 Los materiales en experiencias locales de participación en danza

Nuevamente se analizó el uso de recursos materiales en puestas participativas de danza presentadas en Lima, durante el proceso de investigación. En este caso, se examinará la manera en la cual Líneas, Quitapesar y Lago introdujeron uno o varios objetos a la obra como estrategia para interactuar con el público.

Al ingresar al espacio donde se presentaba Líneas, el equipo de producción le entregaba a cada miembro del público una hoja con un plumón y los intérpretes procedían a explicar que con estos materiales el público debía dibujar su 'línea del día'¹⁰; luego se le indicaba a la audiencia que mantuvieran cerca la hoja con el dibujo cerca y en un lugar visible. La 'línea del día' sería utilizada más adelante en la obra durante el 'análisis lineal', en este cada intérprete debía escoger el dibujo de un miembro del público, conversar sobre lo que esa línea específica significaba para el espectador y, finalmente, volver al escenario para realizar "una improvisación de movimiento basada en los elementos desarrollados en una Línea del Día, con el objetivo de devolver la movilidad a las ideas plasmadas en el trazo, siendo reapropiadas por el cuerpo del intérprete" (Vizcarra, 2018 p. 42). Este momento buscaba introducir al espectador en la obra, no solo mediante la interacción con el intérprete sino también como detonante de su improvisación, creando un vínculo significativo entre quién veía su línea convertirse en movimiento y quien la interpretaba desde el cuerpo. El uso del recurso del trazo sobre papel permitió generar una conexión entre espectador e intérprete basada en el reconocimiento mutuo. Se rescata que este recurso pueda ser el catalizador para generar vínculos y movimiento, incluso si el uso de este recurso estaba orientado, en principio, hacia la acción del intérprete y no la del público.

¹⁰ Una línea que, de alguna manera, representara su día.

Quitapesar, por su parte, contaba con un momento en el cual, haciendo uso de una cinta roja, se creaba una telaraña entre los miembros del público; el material utilizado era sumamente suave, amable al tacto y tenía la cualidad de ser bastante elástica, por lo que para mantener la tensión del entretramado se debía ejercer un poco de fuerza. Lo interesante de este recurso era que a través de la línea creada se sentía la fuerza que la persona en el otro extremo estaba ejerciendo, por lo que se debía estar atento a la acción del otro y dialogar con su nivel de tensión para mantener la cinta elevada. Al mismo tiempo, en tanto los intérpretes se desplazaban y bailaban entre los espacios creados se sentía el efecto de su peso y velocidad de movimiento mediante la tela, creando un punto de diálogo entre espectador e intérprete, no solo en tanto se toma consciencia de la presencia y efectos del movimiento del otro, sino también de cómo uno mismo puede afectar a quien baila; así, algunos espectadores decidían jugar con el nivel de tensión de las cintas, su altura o el movimiento de estas.

A diferencia de Quitapesar, en donde el recurso con el cual los espectadores podían interactuar era usado durante uno de los cuadros de la obra, Lago introdujo el barquito de papel como elemento transversal a la pieza. El público iniciaba la obra haciendo y decorando un barco de papel junto al intérprete, este proceso generaba, en primer lugar, una conexión emocional con el objeto que habían creado y, en segundo lugar, expectativa respecto de lo que se haría con él, pues se les indicaba también que lo tuvieran siempre en un lugar visible para los intérpretes. Hacia la mitad de la obra se daba lugar a una capa adicional de conexión emocional con el objeto, puesto que se le pedía a la audiencia que escribiera un deseo en su barquito¹¹, tras lo cual los barcos navegaban por el lago que creaban los intérpretes, mientras que los espectadores podían usar su programa de mano para buscar su barco entre la multitud creando un catalejo o agitándolo para producir un sonido que afectaría la velocidad de la marea. Así, desde la distancia, se llamaba al espectador a estar atento a cómo su presencia afectaba a los bailarines y cómo estos manipulaban un objeto que funcionaba como una extensión de ellos mismos y sus sueños. Finalmente, a cada miembro de la audiencia participante se le entregaba un barco distinto al suyo y se le

¹¹ Se indicaba al público que este deseo podía ser para alguien que quisiera, un extraño, para uno mismo o un anhelo en general.

indicaba que “ahora puedes navegar con tu barco”, tras lo cual el barco se transformaba en la conexión principal de la interacción intérprete-espectador, las características del movimiento del pequeño navío repercutían en la danza de los intérpretes, los cuales tenían la indicación de seguir al barco y mover su torso, brazos y cabeza de acuerdo al movimiento del objeto. A la par, el barco de papel también funcionaba como foco principal para la exploración del espacio escénico, en tanto se invitaba al espectador a desplazarse por todo el lugar, esquivando, de ser necesario, a otros participantes. Tanto la relación de movimiento barco/espectador/intérprete, como la indicación de desplazarse, llevaban en última instancia a que el espectador explorara diferentes niveles, velocidades y cadencias de movimiento con el cuerpo, el barco era para todos los efectos una manera de introducir amablemente al espectador a un espacio de exploración corporal.

Así, se observa que el uso de recursos materiales puede crear un ambiente inmersivo que pueda acoger a los espectadores e invitarlos a moverse desde estímulos visuales y táctiles. Asimismo, tienen la posibilidad de generar conexiones entre las diferentes personas presentes en un mismo espacio e invitarnos a reflexionar sobre cómo el movimiento del otro nos afecta.

Esta revisión de referentes teóricos y prácticos fue de vital importancia para el diseño e implementación de UNIR. El grupo de experiencias que se creó para esta investigación nació de las reflexiones que surgieron a partir del estudio de fuentes documentales y del análisis de obras de participación locales; estas sirvieron como punto de partida para observar cómo se articulan los elementos de espacio, consignas y materiales para crear una obra participativa.

CAPÍTULO 2. Proceso de creación de la puesta participativa UNIR

La creación de una obra de danza implica tomar decisiones respecto del uso del cuerpo en escena, el espacio a utilizar, el número y rol de los intérpretes, y el acompañamiento musical, entre otras cosas; en el caso de UNIR, estos elementos no solo debían contar con una cohesión interna entre ellos, sino que además debían orientarse a incentivar la acción del espectador en la pieza. En base al análisis de los referentes estudiados y desde los elementos centrales encontrados se inició el diseño y puesta en escena de UNIR. Este proceso se realizó desde mayo de 2019 a abril de 2020 y se desarrolló, principalmente, en el contexto universitario de la PUCP.

En tanto se buscaba explorar diferentes estrategias relacionadas a la participación, se decidió dividir UNIR en tres etapas, cada una con premisas y recursos diferentes: UNIR_puntos, UNIR_telas y UNIR_sombras. De esta manera podría cruzarse información e investigar un poco más a fondo cómo el uso diferenciado de elementos como el espacio, las consignas, los materiales y el rol del intérprete podían aportar a la creación de una puesta participativa. Al finalizar cada etapa se utilizó las reflexiones realizadas en la experiencia o etapa anterior para nutrir el diseño de las futuras prácticas.

A continuación, se describirá el proceso de diseño de cada etapa. El detalle sobre el desarrollo de las nueve experiencias se presenta en las bitácoras ubicadas en el Anexo 1, mientras que el vínculo al video de registro se encuentra en el Anexo 2.

2.1 Primera etapa: UNIR_puntos

La participación del espectador y su exploración corporal se presentaron como temas centrales de investigación durante el curso de Proyecto 1, por lo que se comenzó a indagar posibles estrategias que pudieran facilitar la creación de un ambiente que incentivara al espectador a la exploración de su movimiento. Para lograr esto, se realizó algunas exploraciones que tomaban ejercicios del curso

de Exploración Corporal¹²; asimismo, se comenzó a investigar sobre ejercicios de Expresión Corporal e Improvisación.

Tras realizar pruebas con ejercicios de imitación, circuitos de movimiento, ejercicios de confianza, entre otros, se determinó que se trabajaría en base a un ejercicio de Expresión Corporal que invita al estudiante a llevar diferentes partes del cuerpo a puntos imaginarios en el espacio¹³. Se consideró que este podría ser un buen punto de partida, pues generaba líneas de conexión claras entre el espacio arquitectónico y el cuerpo, lo cual ayudaba a llevar la mirada fuera de uno mismo y, a su vez, fomentaba la exploración desde diferentes partes del cuerpo. Sin embargo, al diseñar la pieza no se hizo uso de puntos imaginarios, por el contrario, se utilizó puntos reales dentro del espacio, distribuidos de forma particular, de tal manera que actuaran de asidero visual para el espectador y facilitaran la introducción a la exploración.

Asimismo, el punto se eligió pues daba la posibilidad de evocar diferentes juegos para cada participante; para algunos podría referirse al clásico dibujo unido por puntos numerados, mientras que para otros podría hacer referencia al juego “mundo”¹⁴. De esta manera, el punto era un elemento simbólico que generaba estructuras de movimiento, sin lógica aparente, pero sobre las cuales el espectador podía hacer asociaciones propias.

Por otro lado, en esta primera etapa se decidió hacer uso de una consigna específica que participantes e intérpretes debían seguir. Se consideró que el uso de una premisa clara podría ayudar a generar seguridad entre los asistentes al momento de explorar. No obstante, se trató de establecer una indicación que fuera lo suficientemente abierta como para permitir diferentes tipos de

¹² Asignatura obligatoria de la carrera de Danza. Se cursa durante el primer ciclo de estudios.

¹³ Este ejercicio emula al juego *Twister*. De manera individual, cada estudiante debía escoger mentalmente una parte del cuerpo (la mano, una costilla, la coronilla) y luego escoger un lugar en el espacio (el techo, una pared a la izquierda, la mancha en el suelo más a la derecha, etc.); finalmente, se debía señalar hacia el punto en el espacio con la parte del cuerpo elegida. Tras esto se escogía otro punto, otra parte y se repetía el ejercicio, cada vez con más soltura y fluidez.

¹⁴ “Mundo” o “avión” es un juego en el que se dibujan diez cuadrados numerados del uno al diez en el suelo con una disposición específica. El objetivo del juego es, en la menor cantidad de turnos, realizar el recorrido del uno al diez saltando de un cuadrado a otro. En cada turno se debe evitar pisar un cuadrado con un número específico, empezando por el uno durante el primer turno, o las líneas que delimitan el espacio de juego; de lo contrario se pasa al siguiente jugador.

interpretación y exploración y, por lo tanto, dejar que aflorasen comportamientos menos contruidos y más espontáneos. Es así que, antes de entrar al espacio donde se llevaría a cabo la pieza, se colocó un letrero que indicaba el nombre de la pieza ('UNIR') y la consigna a seguir: 'une los puntos con cualquier parte del cuerpo'.

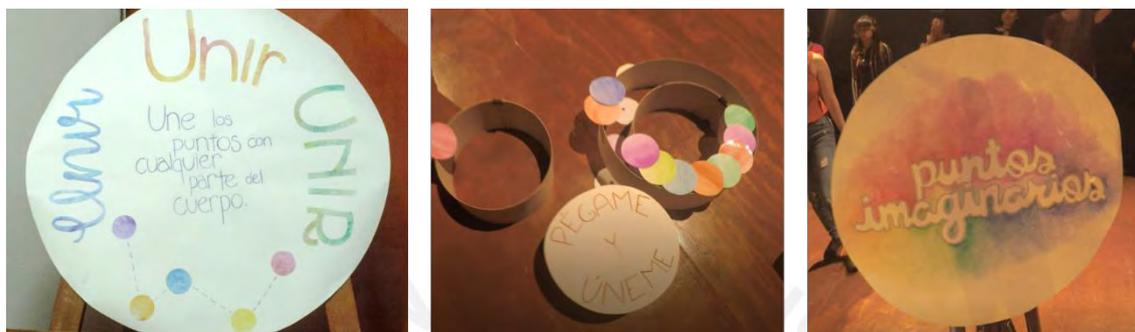


Figura 1 Carteles utilizados en UNIR_puntos.

De izquierda a derecha: cartel a la entrada de cada experiencia, cartel a la entrada de la tercera estación, cartel a la entrada de la última estación.

Durante el diseño de la obra también se hizo hincapié en generar una exploración evolutiva, es decir, tomar un mismo elemento y desarrollarlo en diferentes niveles de complejidad. Esto tiene su origen en estrategias usadas en metodologías de la enseñanza en danza como una manera de introducir amablemente al alumno en un espacio que podría presentarse como intimidante. Con esto en mente, se tomó la decisión de crear cuatro etapas por las que el espectador pasaría, cada una utilizó el punto de manera diferente para ahondar poco a poco en una exploración de movimiento con más capas. La primera, a modo de introducción, usaba el recurso del punto para generar una exploración en un solo plano, el suelo. En la segunda estación se buscó una exploración con más volumen que abarcara diferentes planos de movimiento, nuevamente teniendo en cuenta la presencia del punto físico. En la tercera se planteó la posibilidad de que el punto fuera un objeto móvil que el espectador pudiera manipular a su antojo para crear mayor movilidad durante la exploración. Finalmente, la última estación se deshacía del punto físico y proponía 'puntos imaginarios' particulares a cada espectador.

Una vez se tuvo claro cuáles serían las diferentes etapas por las cuales se quería que el espectador transitase, se empezó con la creación del espacio arquitectónico. Para esto se tomó como referente principal las instalaciones de arte participativas, debido a su capacidad para generar un mundo en el cual sumergirse y con el cual es posible interactuar. Tomando en cuenta las diferentes etapas de la consigna, se propuso que la zona en la que se llevaría a cabo la presentación estuviera dividida en cuatro estaciones, planteadas como un recorrido. Tras la última estación se incluyó la salida a un “pasadizo” por el cual el espectador podía volver a la primera zona, creando así un circuito por el que se podía transitar una y otra vez. En base a las necesidades de cada estación se planteó materiales diferentes para representar los puntos.

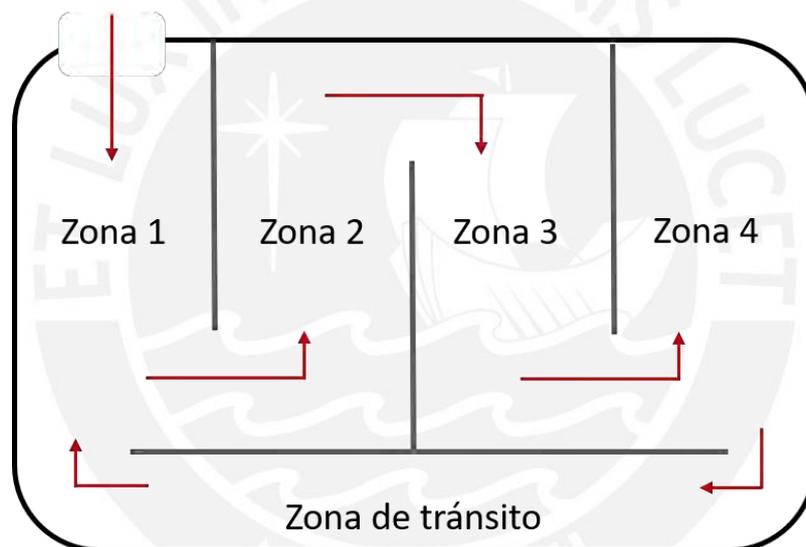


Figura 2 Plano de la distribución del espacio en UNIR_puntos.

La primera estación adhería puntos de cartulina de colores numerados del uno al doce al piso, estos se encontraban ordenados de manera ascendente y no podían ser despegados o manipulados. Para la segunda estación se hizo uso de globos inflados con helio para simular puntos suspendidos en la sala y generar una zona con mayor tridimensionalidad, estos fueron colocados a diferentes alturas y también estaban numerados del uno al doce, ordenados de forma ascendente. Con la numeración de los puntos en estas primeras zonas se buscaba hacer clara la dinámica de “unir puntos” al espectador, guiándolo para evitar una sensación fuerte de incertidumbre.

En la tercera estación, en tanto se necesitaba un objeto que pudiera manipularse, se puso a disposición del público puntos de cartulina que podían ser pegados y despegados en cualquier superficie, estos ya no tenían números pues se consideraba que para esta estación el espectador podría hacer uso libre del recurso material tras haberlo experimentado en las dos estaciones previas. Para terminar, la entrada a la cuarta estación contaba con un cartel con dos palabras: 'puntos imaginarios', mientras que la estación no tenía ningún tipo de objeto dentro. Esta falta de objetos respondía a la intención de generar una exploración que no respondiera a estímulos visuales externos, sino a la experiencia previa por la que el espectador había pasado.



Figura 3 Puntos con número para la Estación 1 y puntos móviles para la Estación 3.

Por otro lado, se buscaba que durante la pieza la audiencia tuviera la posibilidad de verse entre sí, por lo cual fue necesario crear divisiones entre estaciones que delimitaran cada área de manera clara, pero que no restringieran demasiado la visión del espacio en su totalidad y dieran volumen a la sala. Con este fin en mente, se elaboró círculos de cartón piedra y se les apiló unos sobre otros en

formas irregulares hasta que alcanzaran una altura mínima de 50 centímetros e hicieran las veces de divisiones.



Figura 4 Foto del espacio con elementos y separaciones.

Durante las dos primeras experiencias abiertas el montaje de la instalación se realizó antes de la entrada de los asistentes a la obra. La tercera experiencia, sin embargo, fue diferente. En esta se decidió intervenir un espacio público (el Parque de La Pera) en donde fue inevitable que los transeúntes observaran cómo se instalaban las diferentes estaciones y se interesaran por esta; así, incluso antes de terminar el montaje ya había niños recorriendo el espacio, jugando con los puntos, los globos y los puntos móviles. Esto me llevó a pensar que, así como la instalación fue creada frente a los ojos del público, también existía la posibilidad de que desapareciera frente a ellos; debido a esto, se incentivó a los niños a llevarse los elementos que quisieran, cuando quisieran. Como se verá más adelante la manera en la que la instalación fue construida y deconstruida afectó directamente el diseño de UNIR_telas, el segundo grupo de experiencias de esta investigación.

Por otro lado, la cantidad de intérpretes y su rol sufrieron cambios significativos durante este primer grupo de experiencias abiertas. En la primera presentación de UNIR_puntos la pieza estaba concebida para una sola intérprete¹⁵. Se

¹⁵ Que la pieza fuera un solo era uno de los requisitos del curso de Proyecto 1.

planteó que la bailarina estuviera sentada en la primera estación, desde donde observaría la entrada del público y la manera en que interactuaban con la pieza, todo esto con el fin de no influenciar la relación de los espectadores con el espacio o crear expectativas respecto del movimiento a realizar. Luego de cuatro minutos, la intérprete comenzaba a recorrer las dos primeras estaciones, relacionándose con los objetos que se encontraban en ellas, mas no con los espectadores; no sería hasta la tercera estación que la intérprete abriría la mirada hacia el público y lo incluiría en su exploración personal. Cada estación tenía un significado particular relacionado principalmente a mi experiencia lidiando con la pieza y a ser observada; esto significó que en la primera experiencia de UNIR_puntos la presencia de la bailarina no estuvo pensada como un elemento que reforzara la exploración del público, esta era más que nada una herramienta personal para procesar las emociones que la creación de la obra había dejado en mí.

La configuración de la exploración de la intérprete representó un problema, pues si bien durante la tercera estación el nivel de interacción entre intérprete y espectador era sumamente alto¹⁶; al llegar a los 'puntos imaginarios' me encontré sola en el espacio, debido a que la totalidad de asistentes habían parado sus acciones para observar las mías. Así, la presencia de un solo bailarín y las características del solo que este tenía llevaron a que el foco de atención de la obra se centrara nuevamente en el cuerpo del intérprete. Debido a esto, se tomó la decisión de aumentar el número de bailarinas en experiencias futuras. En las dos experiencias abiertas siguientes se trabajó con un total de tres intérpretes: Mía Castillo Palpán, Alessia Traverso Madrid y yo. Se cambió el tipo de entrada que estas tenían, no estuvieron en el espacio desde el inicio, sino que entraron al mismo tiempo que el público. Y su rol se centró en ser un detonador de las exploraciones del espectador.

Finalmente, la música fue elegida tomando en cuenta tanto los cuadros del solo como las impresiones que se buscaban generar en los espectadores. Se decidió que todos los *tracks* utilizados fueran de un mismo artista para generar un

¹⁶ En esta parte el público dirigía mi movimiento mediante los puntos móviles.

sentido de cohesión musical a través de la obra; tras encontrar el primer *track* a utilizar ('Ataole'), se eligió a Bomba Estéreo como la banda de la obra. La primera canción ('Ataole') era la que introducía al público al espacio, una cumbia electro funk instrumental sumamente festiva y que de inmediato podía ser asociada con espacios de baile y fiesta. Las siguientes dos canciones ('Agua salá' y 'Siembra') también eran cumbias y contaban con letras más ligadas al solo de movimiento de la intérprete; 'Agua Salá' era una canción lenta con una letra que hace referencia a la tristeza, mientras que 'Siembra' tenía un *beat* ligero y más alegre. Aunque ambas canciones representaban un estado emocional de la intérprete, también se consideró que la variedad de estímulos sonoros con los cuales relacionarse podrían invitar al público a explorar diferentes cualidades de movimiento.



Figura 5 Espectador interactuando con la instalación en la experiencia n.º 1 de UNIR_puntos.

Durante estas primeras experiencias se percibió un alto grado de involucramiento del público, se considera que esto se debe a que el elemento del punto y la división de las estaciones en efecto ayudaron a introducir al público a un espacio de exploración corporal; asimismo, se piensa que, sobre todo en la segunda experiencia, la presencia de un mayor número de bailarinas ayudó a generar más puntos de contacto con el público y alejar la atención de un solo cuerpo en escena, por lo que las exploraciones de los espectadores se siguieron dando incluso cuando las intérpretes ingresaron al espacio.



Figura 6 Espectadores interactuando con la instalación en la experiencia n.º 2 de UNIR_puntos.

Pese a esto, UNIR_puntos presentó algunas dificultades durante su desarrollo, por ejemplo, aunque se diseñó el espacio como un circuito, de forma tal que al terminar la última estación hubiera la posibilidad de volver a la primera, el espacio destinado para el tránsito de la última a la primera zona no estuvo planteado de manera clara, por lo que el público tendía a aglomerarse en la cuarta estación o en la zona de tránsito, haciendo uso de esta como una galería desde la cual observar la pieza. Una vez ahí, el público dejaba de explorar y era el rol del intérprete invitarlos a entrar nuevamente al espacio.

2.2 Segunda etapa: UNIR_telas

En base a ideas que surgieron en el proceso de creación de la primera etapa de UNIR, se retomó una posibilidad que fue descartada en un principio debido a cuestiones logísticas relacionadas con el tiempo de exploración. Es así que para la segunda etapa se tomó la decisión de trabajar con una idea que incluía utilizar cintas de tela como elemento principal.

El primer paso para crear el segundo grupo de experiencias fue invitar a una mayor cantidad de intérpretes a participar. Puesto que, durante las experiencias abiertas de UNIR_puntos se observó que una mayor cantidad de bailarinas evitaba que el público se detuviera a enfocar su atención en un solo cuerpo en escena; al mismo tiempo permitía generar interacciones entre los intérpretes que eran emuladas por los espectadores y, finalmente, generaba un número mayor de conexiones directas con el público. Nuevamente se invitó a participar a Mia Castillo Palpán y Alessia Traverso Madrid debido a su conocimiento y cercanía con el proyecto. Además, se extendió la invitación a otras dos alumnas del último año de la especialidad de Danza PUCP; Kira Álvarez Olivares, debido a su interés en la exploración corporal y a Claudia Vargas Padilla, quien presentaba un alto interés en la creación de lazos con el público desde el uso del gesto cotidiano. Todas aceptaron ser parte de UNIR_telas.

Sobre de las premisas, se decidió que durante este grupo de experiencias abiertas no se daría ningún tipo de indicación al público antes de entrar al “escenario”. Sin embargo, se tomó en cuenta que el movimiento de las intérpretes debía hacer las veces de una consigna corporal. Ellas serían las que, a través de sus movimientos, demarcarían las acciones que podrían realizarse con las telas. Durante la primera experiencia abierta de UNIR_telas se propuso a las intérpretes realizar cuatro acciones diferentes con la tela e invitar al público a realizarlas con ellas; al finalizar la experiencia, empero, se hizo evidente que los espectadores se habían apropiado del elemento a tal punto que nuevas acciones empezaban, se desarrollaban y terminaban de acuerdo a cómo el grupo se autorregulaba, más que por la guía directa de las bailarinas. Esto llevo a considerar seriamente si una estructura previa debía siquiera ser planteada, si acaso no sería más beneficioso para el proyecto concentrarse en trabajar la

atención de las intérpretes para que pudieran estar atentas a lo que se desarrollaba a su alrededor. Se decidió consultar con las intérpretes mismas y juntas se concluyó que se mantendría dos acciones a realizar, más allá de las cuales se respetaría el camino que el colectivo de espectadores decidiera tomar. Para la tercera experiencia, no obstante, fue claro que tratar de establecer un patrón definido al cual las intérpretes debieran ajustarse era un ejercicio inútil, pues el principal agente de toma de decisiones era el público. Así se concluyó que en la tercera experiencia de UNIR_telas las intérpretes no tendrían un guión preestablecido o acciones a 'ejemplificar', sino que debían estar atentas a tomar lo que el grupo ofrecía, usarlo y direccionarlo hacia un final conjunto. Esta decisión influyó de manera considerable en el diseño de UNIR_sombras.

Por otro lado, con el propósito de crear un cruce de información, desde el inicio se consideró que esta segunda parte práctica debería diferir, de alguna manera, con la primera en el uso del espacio escénico. Por ello, se cambió el formato de creación del espacio, este ya no se presentaría como un recorrido para el espectador, sino sería un área en la cual este pudiera transitar sin orden sugerido.

En un primer diseño de las experiencias, se mantuvo el montaje del espacio escénico como un proceso previo, fuera de la vista del espectador. No obstante, durante la última experiencia abierta de UNIR_puntos, como parte final de la pieza se exploró la posibilidad de desmontar la instalación con la ayuda del público. Así, quienes desearan eran libres de llevarse consigo lo que quisieran de la instalación, por lo que el espacio fue disolviéndose de manera progresiva y la exploración perdiendo ímpetu, hasta encontrar un final natural. Esta experiencia fue decisiva en la configuración de la segunda parte de UNIR, pues creó una duda persistente: ¿cómo reaccionaría el público si también se le involucra en el proceso de creación y desmontaje de la instalación en la cual explorarán? Es así que se decidió que durante UNIR_telas, la instalación no solo se montaría frente a la audiencia, también se requeriría de su apoyo al hacerlo. Se consideró que la invitación a explorar surgiría desde la construcción conjunta del espacio, puesto que no se le pediría al espectador entrar a un lugar a moverse sin más, por el contrario, se le introduciría a la exploración desde el

manejo del objeto y la observación del lugar. De igual manera, se planteó la posibilidad de desmontar la instalación junto con el espectador como herramienta para involucrar al público en el cierre de la pieza; se buscó encontrar una conclusión en la cual todos pudieran estar involucrados, puesto que en las dos primeras experiencias de UNIR_puntos el final de la pieza estuvo determinado por la salida de las intérpretes y el fin de la música. Es así que durante UNIR_telas se tuvo dos objetivos que iban de la mano: crear el espacio de manera colectiva y explorar corporalmente mientras esto sucedía.



Figura 7 Mia Castillo, intérprete, explorando el espacio en un ensayo para UNIR_telas.

Al iniciar esta segunda etapa de UNIR, existía la intención de utilizar las telas como herramienta para dividir el espacio, crear uniones entre puntos distantes o cercanos del ambiente en el que se fuera a presentar la pieza y, así, generar lugares por los cuales fuera posible transitar solo si el espectador modificaba su desplazamiento. Si bien esta idea se mantuvo, el público debía ser parte de esta creación por lo que el manejo del material y el espacio tuvo que ser adaptado. Además, dentro de las consideraciones de espacio, se pensaba mantener una característica similar a UNIR_puntos: la idea del ejercicio evolutivo. Es decir, se iniciaría con divisiones amplias (por las cuales no se debía modificar significativamente el cuerpo para pasar) para paulatinamente ir llegando a

divisiones más complejas, las cuales exigieran comprometer más el cuerpo. Empero, debido a que se construiría la instalación sobre la marcha en cada experiencia, esta inevitablemente cambió cada vez que se presentó la obra. En consecuencia, el cambio más grande respecto del espacio era que ahora debía ser comprendido desde la indeterminación, este podía cambiar de maneras inesperadas durante toda la pieza, no solo era necesario adaptarse a esto, sino dejar ir cualquier noción de posible estructura o control. Puesto que desde UNIR_puntos se trabajó con la improvisación, no era descabellado pensar en la posibilidad de no tener una estructura clara durante la exploración; sin embargo, durante el primer grupo de experiencias se trató de manejar la indeterminación dando espacios de exploración con pautas marcadas (las estaciones de UNIR_puntos), el reto que surgió en esta etapa fue encontrar formas en las que la tela y su uso en el espacio fueran en sí mismos una pauta que incentivara la exploración de movimiento.



Figura 8 Experiencia n.º 2 de UNIR_telas.

Respecto del material a usar (la tela), se inició considerando que, por razones económicas, podría ser más simple comprar sogas revestida de tejido, similar a la usada en juegos infantiles o incluso lana gruesa; no obstante, durante los ensayos previos, en los cuales se utilizó lana, dos cosas se hicieron aparentes. La primera, el material, al estar en constante manipulación y fricción por parte de los intérpretes y el público, debía ser amable al tacto de cualquier parte del cuerpo; esto en un principio no era problema pues las cuerdas no iban a ser móviles y no entrarían realmente en contacto con los participantes de manera

prolongada. La segunda, la lana se enredaba fácilmente y creaba dificultades innecesarias a la hora de crear el espacio. Descartadas las dos ideas iniciales, se consideró la posibilidad de utilizar cintas de raso gruesas, sin embargo, el costo elevado de estas evitó que este plan se llevara a cabo. Así que se planteó la posibilidad de comprar metros de tela, dividirla, unirla y fabricar cintas propias. Esta fue la opción que finalmente se utilizaría debido a que Alonso Meza Tello, egresado de la facultad de Arte y Diseño donó el material necesario: tela de siete colores, seis metros por color. Para facilitar su manipulación, la tela fue cortada en cintas de 10 cm de ancho y enrollada hasta tomar la forma de una pelota. Para crear puntos desde los cuales las telas pudieran ser colgadas se utilizó pedazos de madera forrados en cinta aislante con un armella abierta o gancho de metal adherida; estos podían ser pegados y despegados en paredes, techos o el suelo según las necesidades específicas de cada espacio. En la medida de lo posible también se usó elementos estructurales del aula (como vigas) para realizar la construcción del espacio.



Figura 9 Bollos de tela y ganchos utilizados para crear el espacio en UNIR_telas.

Finalmente, en las tres experiencias se utilizó un *mix* de cuatro canciones *funk* pues se consideró que evocaban una atmósfera relajada y lúdica. Los *tracks* eran parecidos entre sí y las transiciones entre uno y otro muy sutiles, esto llevó a que la música más que ser percibida como una serie de canciones diferentes se presentara casi como una sola composición que transitaba por diferentes

momentos. Esto fue clave pues, a diferencia de UNIR_puntos, no se quería pasar por distintos tipos de estímulos musicales, sino mantener la atención en la creación del espacio desde las telas y la exploración del cuerpo desde el tiempo que el manejo del material demandara. Así, en estas tres experiencias, la música se utilizó para generar un espacio más ameno para el espectador, más que para potenciar diferentes tipos de cualidades de movimiento.

Si bien el público aseguró sentirse involucrado en la experiencia gracias al espacio y haber creado conexión con las intérpretes¹⁷, lo cual generó un ambiente de exploración corporal conjunta; se culminó este grupo de experiencias con la sensación de que mejorar el diseño de la propuesta era necesario. La construcción grupal e indeterminada del espacio con las cintas llevaba a que hubiera momentos en los cuales la autonomía del espectador se viera afectada; se observó que, durante las tres experiencias, de acuerdo al uso de las cintas, hubo casos en los cuales algunos espectadores no podían moverse en el espacio o no encontraban maneras de salir de la exploración si así lo deseaban. En tanto se estaba tratando de crear un ambiente de autonomía en el cual los participantes sintieran que podían decidir entrar y salir de la pieza en cualquier instante, la construcción del espacio escénico no debía presentarse como un impasse para lograr dicho objetivo.



Figura 10 Experiencia n.º 3 de UNIR_telas.

¹⁷ En las encuestas realizadas, 74% del público mencionó sentir que el espacio lo invitaba a ser parte de la experiencia y un 69% reportó que consideraban que las intérpretes habían generado una conexión con el público.

Se consideró que la doble tarea planteada en esta etapa de la investigación (montar la instalación con el público e incentivar la exploración corporal) necesitaba más tiempo para ser explorada con mayor detenimiento, puesto que presentaba retos diferentes a los de un espacio constituido específicamente para el uso del público. No obstante, por temas relacionados al cronograma y metodología de la investigación no se siguió indagando las posibilidades que UNIR_telas podría ofrecer.

1.3 Tercera etapa: UNIR_sombras

Esta última etapa del proyecto recogió algunas de las dudas surgidas durante la exploración realizada con las telas, para desarrollarlas en un ambiente diferente y analizar los resultados obtenidos. Así, en abril del 2019, junto con Mia, Alessia, Kira y Claudia, se empezó la exploración de un nuevo elemento y las posibilidades que este podría ofrecer a la puesta.

La intención de este tercer grupo de experiencias era explorar con elementos audiovisuales y la interacción que estos podían tener con el cuerpo y la exploración de movimiento. No obstante, durante el trabajo con los elementos previos se asentó la necesidad de seguir haciendo uso de un recurso tangible con el cual interactuar. Igualmente, se trató de encontrar una forma de combinar dos aspectos diferentes de los puntos y las telas. Mientras la acción de unir los puntos hacía uso de un recurso táctil, que no implicaba de manera necesaria un intercambio de peso o contacto físico, las telas eran en gran medida un elemento de interacción corporal y de peso; surgió, entonces, la pregunta respecto de la posibilidad de unir ambas ideas en un elemento que tuviera la posibilidad de generar contacto si así se deseara, pero no lo demandara, y a esto sumar de alguna manera un elemento de iluminación, recurso con el que se había querido trabajar por un tiempo.

Dar con un objeto que tuviera dichas características fue un proceso azaroso. Si bien se realizó una sesión de lluvia de ideas para diseñar o encontrar un elemento viable, la idea que moldeó la pieza tuvo su origen en una salida nocturna con amigos. En un intento por alumbrar el lugar en el que estábamos, algunas de las personas presentes prendieron las luces de sus celulares y

cuando el fuerte brillo de las “linternas” fue demasiado, alguien sugirió poner una botella de agua encima de la luz. El efecto creado era etéreo.

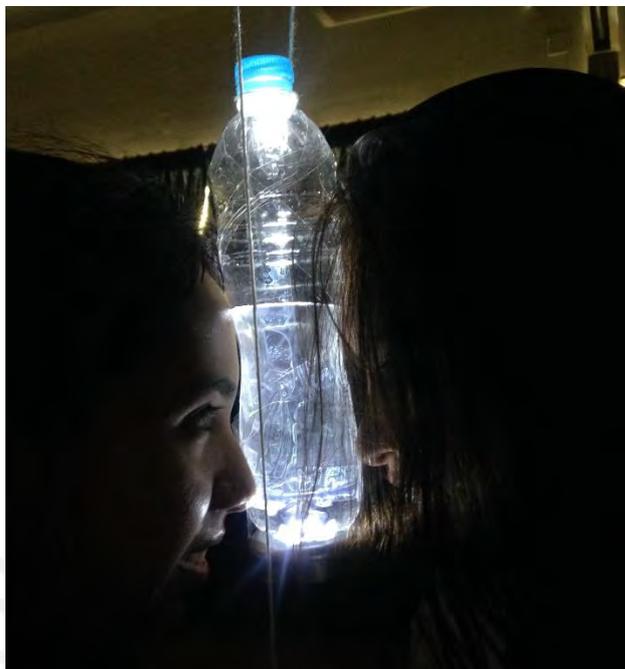


Figura 11 Intérpretes interactuando con una de las botellas colgantes de UNIR_sombras.

Se llevó esta idea a un primer ensayo con las intérpretes y tuvo una fuerte acogida. Se creó un diseño para que cada botella tuviera una luz individual en la base y se adhirió una cinta de raso en la base del cuello de la botella para que, además, pudiera “flotar” por encima del suelo. No solo el efecto del objeto en sí era atractivo, sino que las sombras que se proyectaban en el cuerpo y en el espacio respondían a la cualidad mágica y móvil de la luz reflejada en el agua.

Debido al amplio rango de movimiento de las botellas y su peso, se decidió que el espacio no podría estar lleno de estas pues podría limitar considerablemente su potencial. Además, se tuvo que tomar en cuenta la seguridad de los asistentes e intérpretes, los cuales estarían expuestos a un objeto que tenía la posibilidad de ser doloroso si por casualidad golpeaba a alguno de los participantes. Así se decidió hacer uso solo de ocho luces, las que se colgaron en dos filas de tres y una de dos en las vigas del salón utilizado para los ensayos y las experiencias.

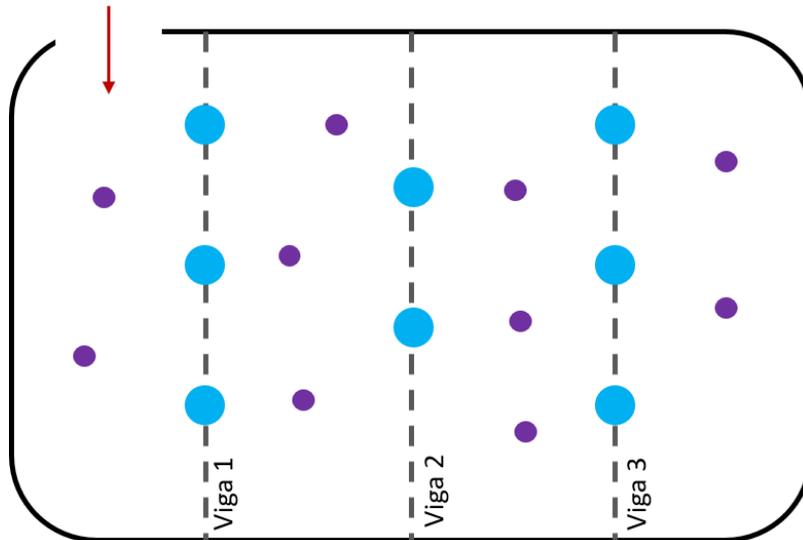


Figura 12 Plano de la distribución de las botellas colgantes (celeste) y las botellas rodantes (morado) en el espacio en UNIR_sombras.

En los ensayos previos a las experiencias abiertas la falta de movilidad de las luces (al estar colgadas, estas tenían un rango específico de movimiento) surgió como una complicación que impedía un juego más diverso entre participantes. Se idearon, entonces, tres tipos diferentes de botellas colgantes: botellas ajustables mediante un sistema simple de contrapeso, botellas colgantes fijas y botellas móviles, las cuales, gracias a una argolla retráctil, podían ser desprendidas de su viga y llevadas por el espacio. Igualmente, se concluyó que era necesario crear una botella que no colgara o contara con una luz eléctrica y pudiera ser manipulada de manera algo más brusca, pues permitía darle más volumen al espacio, crear otra serie de movimiento e interacciones y llegar a interactuar con una mayor cantidad de espectadores, en caso no todos tuvieran acceso a una de las luces colgantes. Con esto en mente, se consiguió *glowsticks* y se introdujeron dentro de algunas botellas con agua, las cuales fueron distribuidas en el suelo del espacio de manera aleatoria. Debido al uso de las botellas con luces, el espacio debía mantenerse en constante oscuridad¹⁸, por lo que no se hizo uso de luces de sala; de lo contrario no era posible apreciar el efecto creado por la luz y el agua

¹⁸ Esto ocasionó una dificultad que no logró ser resuelta: el material de registro cuenta con poca a nula visibilidad.



Figura 13 Experiencia n.º 2 de UNIR_sombras.

En este grupo de experiencias se decidió volver a dar una premisa; la diferencia recaía en que la premisa dada no estaba relacionada a una acción específica a realizar o al uso de los objetos, sino a la ubicación del espectador en el espacio. Antes de entrar se les indicaba que era libres de acomodarse en cualquier lugar del espacio o desplazarse si así lo deseaban. Con esto se buscaba evitar dar una premisa específica respecto al uso de la instalación, minimizar el nivel de incertidumbre al entrar al espacio y lidiar con la posibilidad de que se genere espontáneamente una distribución tradicional en el espacio, lo cual pasó durante un ensayo con público.

Con respecto a las intérpretes, se planteó que estas esperaran fuera del espacio de presentación con el público, se les dio las mismas instrucciones e ingresaron al mismo tiempo. Ese anonimato permitió una relación más cercana entre espectadores e intérpretes, sus acciones ya no eran pautas de movimiento específicas, sino una posibilidad más de interacción con el espacio; lo cual, como mencionó uno de los participantes, “era lo positivo, si hubieran estado al frente se hubiera visto menos orgánico” (Participante 10, Conversación n.º7, Anexo 5). La única indicación que tuvieron durante las tres experiencias era marcar un final juntas; poco antes de acabar el *mix* musical debían cerrar las exploraciones que estuvieran realizando y sentarse o echarse hasta que todos los presentes detuvieran sus exploraciones.

Finalmente, se creó un *mix* de dos canciones ‘Algo está Cambiando’ de Bomba Estéreo e ‘*Into the Ocean II*’ de Pecho Mama. Ambas canciones se escogieron pues evocaban una cierta cualidad etérea que se vinculaba al efecto de iluminación que otorgaban las botellas. Sin embargo, ‘Algo está Cambiando’ contaba con letra y con un *beat* progresivamente más rápido, mientras que ‘*Into the Ocean II*’ es una canción más lenta similar a una canción de cuna y con una larga parte instrumental. Con ‘Algo está Cambiando’, la primera canción del *mix* se buscó crear una atmósfera más lúdica que invitara a los espectadores a jugar con el movimiento de las botellas; por otra parte, con ‘*Into the Ocean II*’ existía la intención de crear una atmósfera más introspectiva que llevara al público a encontrar pausas y micromovimientos, preparándolo para el final de la pieza.



Figura 14 Espectadores llenando la encuestas luego de la experiencia n.º 1 de UNIR_sombras.

Se terminó el proceso de UNIR_sombras con satisfacción por los resultados obtenidos durante este grupo de experiencias. Se considera que esta instalación fue la que, con mayor eficacia, logró crear un espacio que la audiencia percibiera como propio y en el cual se sintieran libres para explorar movimiento si así lo deseaban. En las encuestas el 80% de los espectadores reportó sentir que tenían autonomía en el espacio¹⁹, mientras que el 65% mencionó que no creía

¹⁹ Frente al 47% de espectadores que sentía autónomo en el espacio en UNIR_telas.

que existiera una acción específica a realizar o, en todo caso, esta estaba relacionada al juego, movimiento, interacción o exploración.

Se postula que el uso de las luces y su distribución en el espacio le dieron mayor libertad al espectador para decidir cómo se daría su relación con la pieza. Al contrario de UNIR_puntos, la audiencia no debía preocuparse por una sola consigna o estación a seguir y podía proponer sus propias ideas sin considerar que se estaba quebrando la premisa base de la pieza o el recorrido especificado. Además, a diferencia de UNIR_telas, el público en todo momento podía decidir dar un paso atrás y dejar la exploración puesto que la distribución de las luces no permitía que el objeto fuera usado para inmovilizar o atrapar al espectador. Asimismo, es necesario mencionar que la oscuridad fue una característica del espacio que ayudó a generar soltura entre los participantes; para algunos, “la oscuridad, te da libertades que la luz no te da” (Participante 1, Conversación n.º 6); para otros era interesante en tanto daba la posibilidad de “[interactuar] con la gente, sin saber en realidad con quién estás interactuando” (Participante 2, Conversación n.º 6). Por otro lado, si bien los espectadores mencionaron percibir la presencia de bailarines en el espacio, su anonimato permitió una interacción y guía más orgánica, pues no se presentaban como los cuerpos principales a los cuales observar.

El proceso entero de diseño e implementación de las tres etapas de UNIR fue un camino de adaptación y aprendizaje que se tradujo en la evolución de la obra. A través de este desarrollo, la manera en la que se fueron articulando elementos como el espacio, las consignas, los objetos y el rol de las intérpretes cambiaron para permitir que surgieran diferentes espacios en los cuales el espectador pudiera moverse y crear vínculos a través de la danza. El análisis detallado de estas experiencias permitirá observar cómo estos elementos lograron, en mayor o menor medida, darle forma a un espacio participativo que invitara al espectador a explorar su movimiento.

CAPÍTULO 3. Reflexiones en torno al proceso de creación y experiencias de UNIR

Durante y después de las experiencias abiertas se realizó ciertas reflexiones en base a diferentes aspectos tratados dentro de la investigación. Llegar a estas reflexiones no hubiera sido posible sin la colaboración tanto del público como de las intérpretes, asesores y ojos externos. A continuación, se presenta estas ideas; para hacerlo de manera ordenada se han dividido en tres rubros: espacio; premisas y recursos; relaciones en el hecho escénico y el concepto de pieza de danza.

3.1 Espacio

En tanto el espacio fue uno de los primeros temas en surgir durante la investigación, muchas dudas se presentaron respecto de él, cómo usarlo y su significado dentro de la obra. En base a estas preguntas se fueron forjando, poco a poco, nociones respecto a qué se quería lograr, por qué y si en efecto estas ideas podían ser aplicadas.

En primer lugar, durante todas las experiencias se apreció dos espacios diferentes: el arquitectónico y el relacional. Por 'espacio arquitectónico' se comprende el área concreta en la que se enmarca la obra, mientras que por 'espacio relacional' se entiende las múltiples interconexiones entre individuos que se construyen durante la pieza. La presencia de ambos es necesaria para incentivar la participación del público, pues no es posible crear un espacio de relación sin la presencia de los cuerpos en un lugar delimitado y, asimismo, un área sin conexiones humanas en ella solo es un espacio vacío.

Además, respecto del espacio relacional, cabe mencionar que, si bien el cuerpo colectivo contaba con características diferentes en cada experiencia, las conversaciones con los participantes indicaron que en UNIR, la creación del espacio relacional, contaba con tres rasgos comunes a todas las etapas. El primero fue el aspecto lúdico de las relaciones, varios participantes comentaron respecto de la manera en la que "el juego se abre, se explora, el juego nace" (Participante 7, Conversación n.º 1, Anexo 5) durante las experiencias. El segundo rasgo fueron las interacciones significativas con otros participantes,

durante las conversaciones abiertas los asistentes mencionaron la forma en la cual podían generarse espacios para compartir con otros espectadores; por ejemplo, la Participante 6 en la Conversación n.º 5 (Anexo 5) menciona que “cada vez que me encontraba con otra persona sentía que teníamos una especie de conexión muy fuerte”. Finalmente, el tercer rasgo fue la percepción de autonomía dentro de la obra, los resultados de las encuestas realizadas indican que el 67% de los encuestados experimentaron un nivel considerable o total de autonomía²⁰.

Sobre el espacio arquitectónico, es necesario destacar que un aspecto clave con que este debía contar para incentivar la exploración era la amplitud o, al menos, la percepción de esta por parte del espectador; Dewey explica la necesidad de contar con espacio suficiente de la siguiente manera: “la falta de espacio es la negación de la vida, y su apertura es una afirmación de su potencialidad. El hacinamiento, incluso cuando no impide la vida, es irritante” (como citado en Ursprung, 2013). Hay que tomar en cuenta que el hacinamiento es una cuestión de perspectiva; es decir, no depende únicamente del tamaño de un área, sino de la cantidad de elementos y personas que se encuentren en ella. Para la práctica de UNIR, crear espacios amplios en los que el espectador pudiera sentirse a gusto moviéndose significó tener en cuenta el aforo de participantes y la cantidad de objetos que podían introducirse en el lugar de la presentación.

Es interesante, por otro lado, reflexionar respecto a cómo la creación de un espacio arquitectónico, claramente no cotidiano, pudiera actuar como elemento desinhibidor y generar un lugar en el cual el participante se sintiera lo suficientemente cómodo como para explorar su movimiento. Como pudo apreciarse en la experiencia en el Parque de la Pera, la mera incorporación de elementos no comunes en un espacio público no representaba un indicador o incentivo suficiente para la participación. Si bien los niños decidieron ser parte del circuito, los adultos parecieron asumir de manera tácita que el recorrido no estaba dirigido a ellos. Esto se debe a que el espacio público no llegó a establecerse como un ambiente que la audiencia pudiera identificar como

²⁰ Para este cálculo se toma los valores 4 y 5, en una escala de 1 a 5, de la primera pregunta de la encuesta.

escénico, en tanto no había ninguna característica tradicionalmente asociada con la escena²¹ y la instalación por sí sola no pudo delimitar el espacio como tal. Se logró generar un espacio de juego para los niños, sí; pero el diseño del área utilizada no logró crear un lugar que los adultos pudieran percibir como propio. Esto resultó problemático en tanto significó que el ambiente creado no estaba siendo percibido como un espacio viable de exploración corporal por un gran porcentaje del público presente.

No obstante, la participación de personas de todas las edades se dio durante las otras experiencias sin problema alguno. Se postula que esto se debe a que las demás experiencias delimitaban, desde el espacio físico que se utilizó, un ambiente escénico y no cotidiano en el cual los constructos sociales que norman nuestro comportamiento en el día a día no tenían que ser aplicados. Como menciona Oliveira (2003) un espacio inmersivo le “permite al artista proponer un escape de la realidad percibida en el cual ya no existen límites”. En estos casos, no solo la audiencia sabía que estaba entrando a espacio delimitado para observar una puesta de danza contemporánea, sino que las condiciones creadas permitían tener control sobre el hecho escénico y su duración. Queda preguntarse qué podría haberse hecho de manera diferente para delimitar claramente el espacio escénico en un ámbito público, considerando que este presenta una estructura arquitectónica, en muchos casos, más abierta y se configura como un lugar con un número considerable de reglas de convivencia y comportamiento que habría que sortear.

Es necesario acotar, sin embargo, que delimitar de manera clara una esfera no cotidiana no es una cualidad intrínseca al espacio escénico; es decir, este también debe configurarse desde lo no cotidiano a nivel escénico. Se menciona esto pues, durante la primera experiencia abierta de UNIR_puntos, la audiencia transitaba por el espacio prestando poca atención a este, buscando un espacio para sentarse y observar; igualmente, en un ensayo de UNIR_sombras la entrada del público al espacio sin indicación alguna resultó en una configuración

²¹ Aparte de la instalación no se construyó o delimitó un escenario, no se anunció el evento, las bailarinas no se presentaron como tales y se concentraron en explorar y jugar con los niños por lo que no tuvieron un momento de protagonismo propio.

tradicional (frontal y diferenciada) del área donde nos encontrábamos. En ambos casos, se considera que el espacio escénico no contaba con los elementos suficientes para indicar al espectador que cabía la posibilidad de observar lo escénico desde otra perspectiva que no fuera la acostumbrada; de esta manera, una disposición no tradicional del lugar de presentación de la obra no fue un indicador con suficiente fuerza en sí mismo para generar un espacio no cotidiano. Así, fue necesario el uso de otras herramientas (tales como las consignas dadas, los recursos utilizados o la presencia de los intérpretes) que ayudaran a incentivar la participación del público.

3.2 Consignas y recursos materiales

Se trató de utilizar tanto recursos como premisas diferenciadas en los tres grupos de experiencias. En base a ello se pudo contrastar diferentes respuestas y generar nuevas preguntas para siguientes oportunidades. Asimismo, esto apoyó el surgimiento de información inesperada, que ayudó al crecimiento de la puesta en escena.

Se ha de empezar rescatando uno de los puntos mencionados en el subcapítulo anterior: “una disposición no tradicional del espacio no es un indicador con suficiente fuerza en sí mismo para generar un espacio no cotidiano”. De la misma forma, una premisa o recurso material por sí solo tampoco representa necesariamente un corte con lo cotidiano; por lo que, en la búsqueda de una delimitación clara de un lugar extracotidiano, durante el transcurso de las experiencias se tuvo que hacer un balance entre disposición del espacio, premisas para los participantes y objetos utilizados.

Buscando este balance se experimentó con diferentes tipos de consignas; una indicación clara en UNIR_puntos; la falta de consigna durante UNIR_telas, y, finalmente, UNIR_sombras hizo uso de una premisa muy general sobre la posibilidad de distribuirse como se quisiera en el espacio. El uso de una consigna escrita junto con la disposición de las estaciones y los objetos en UNIR_puntos llevó a que la experiencia fuera mucho más guiada y tuviera dos ejes básicos en vez de uno: la premisa (unir puntos) y los objetos. El diseño del espacio y los recursos, además, se concentraron en distinguir de manera clara un desarrollo

progresivo de la consigna, lo cual establecía posibilidades específicas dentro de cada estación. Por el contrario, tanto en UNIR_telas como en UNIR_sombras se determinó que la invitación a explorar se daría desde el diseño de la estructura espacial de la pieza y los objetos a utilizar. Este uso diferenciado de las premisas llevó a que se generara niveles diferentes de incertidumbre entre los tres grupos de experiencias. Mientras “no saber qué hacer” apareció como un sentimiento recurrente entre los participantes de UNIR_telas, pieza que no contaba con premisa alguna; esto no se manifestó de manera particular durante las experiencias con los puntos²². Durante el diseño de UNIR_sombras, entonces, se sopesó si era valioso poner al espectador en una posición de incertidumbre casi total, establecer claridad desde el principio o encontrar un punto medio. Teniendo esto en mente, se decidió buscar un punto medio, por lo que se dio una premisa general sobre el uso del espacio para evitar inseguridad al entrar a la presentación, mas no se indicó qué se esperaba de ellos o cómo se debía hacer uso de los recursos que se tenía a la mano.

Otro aspecto a destacar es que, en los tres espacios, fue grato apreciar cómo cada grupo de participantes creó sus códigos particulares. Si bien las improvisaciones, en mayor o menor medida, no parecían tener una lógica o fin aparente, con el tiempo se iban creando reglas específicas al contexto de la experiencia; así, un espectador explicó que “cuando le diste a cada uno el ovillo y no sabían qué hacer. Luego, alguien tomó la iniciativa de empezar a cruzarse y, de a poquitos, como que se fue armando este caos” (Participante 8, Conversación n.º 4, Anexo 5). Se postula que esto se debe a la apertura de las premisas y la posibilidad de interactuar con los objetos de diversas formas, lo que generaba un rango amplio de exploración corporal, mediante la cual los diferentes grupos se iban regulando solos, descubriendo qué era válido, qué funcionaba y qué no.

²² Tras las experiencias de UNIR_telas se mencionó que “cuando parecía todo aleatorio, ahí sí uno se confunde” (Participante 1, Conversación n.º 2, Anexo 5) o que “en un primer momento sí fue demasiado evidente la incertidumbre” (Participante 3, Conversación n.º 3, Anexo 5) o “al inicio no sabía qué hacer, ni cuál era el fin de lo que estábamos haciendo” (Participante 4, Conversación n.º 4, Anexo 5).

Por otro lado, se hace hincapié en el uso de un objeto físico como estrategia para generar respuestas motoras y conexión entre participantes, ya que es el elemento al cual todos los participantes (espectadores e intérpretes) tienen acceso. Si se crea un lazo desde el cuerpo y el objeto, esto por sí solo ofrece una amplia gama de posibilidades de exploración de movimiento; empero, esto también abre la posibilidad de establecer un vínculo con otras personas que se encuentren experimentando con el objeto. Así, las conexiones con otros asistentes que se crean en torno al objeto también generan movimiento. Durante los grupos de experiencias los participantes recalcaron el rol del recurso material al momento de generar conexiones con otros participantes: en UNIR_telas se mencionó que “jalabas algo y veías a la persona, del otro lado, recibiendo ese impulso. De la nada te dabas cuenta que había una distancia y algo que los unía” (Participante 2, Conversación n.º 2, Anexo 5); en UNIR_sombras, un asistente explicó que “lo que [le] gustó fue que, como se hace mucha comunicación, mucho diálogo, encontré muchos momentos divertidos con las personas. Con Aldo estuvimos un ratazo jugando con esta cosa de las alturas, que algunos tienen” (Jorge Pablo, Conversación n.º 5, Anexo 5).

Para finalizar, la música se configuró como una pauta más. Si bien en un inicio se consideró que la pieza podría no contar con música como punto de apoyo, pronto fue aparente que esta era vital. La relación música-movimiento ayudaba a nombrar el espacio de exploración como un lugar de danza, relación que se deseaba que los participantes hicieran, incluso si posteriormente no percibieran sus movimientos como tradicionalmente dancísticos. A la par, como mencionaron algunos de los participantes “la música nos llevó a otro lado, era una atmósfera” (Participante 3, Conversación n.º 5); la música ayudaba a generar o mantener atmósferas específicas y proveía a los espectadores de un elemento adicional con el cual nutrir su exploración.

3.3 Relaciones en escena

Durante las nueve experiencias se fueron perfilando ciertas relaciones en escena que se debe tomar en cuenta. En primer lugar, el rol del intérprete en escena se estableció como el de una guía o pauta para el espectador, incluso si este no estaba consciente de estar viendo a un intérprete, como pasó en el caso de

UNIR_sombras. Así, en tanto las bailarinas invitaban a la exploración corporal al resto de los participantes, su cuerpo se establecía como un espacio de comunicación no verbal que apoyaba la intención de crear con el movimiento. En ese sentido, en conjunto con el espacio, las premisas y los objetos, las intérpretes habilitaban al espectador a pensar en las presentaciones como un lugar de improvisación.

Si bien el rol de guía que tomaron las intérpretes fue una constante durante toda la parte práctica de la investigación, este fue cambiando de manera ligera en el proceso. En las experiencias de UNIR_telas, la manera directa en la que las bailarinas interactuaban con el espacio las separaba de forma más o menos clara de los otros participantes; los espectadores comentaban que el indicador principal que tenían para saber “quién era quién” se daba “al momento de quienes sabían qué hacer y quiénes no.” (Respuesta a pregunta n.º 8, Resultados de Encuestas UNIR_telas), esas personas era justamente las bailarinas. Con el pasar de las experiencias, esta división fue desdibujándose poco a poco, a tal punto que, al finalizar las experiencias de UNIR_sombras, las intérpretes expresaron ya no sentirse como intérpretes realmente, sino como parte de un colectivo con iniciativa propia. Esta sensación pareció ser emulada por el público, quienes expresaron saber que había intérpretes, más no tener en claro quiénes eran. Esto se presentó como un punto a favor de UNIR, pues asentaba la sensación de autonomía del espectador que se buscaba crear en las puestas. Como mencionó uno de los participantes de UNIR_sombras “creo que eso era lo positivo [no saber quiénes eran las intérpretes], si hubieran estado al frente se hubiera visto menos orgánico” (Participante 10, Conversación n.º 7, Anexo 5).

Por otra parte, las concepciones respecto de la relación personal con el espacio escénico presentaron ciertas modificaciones. De manera consistente, a través de todas las experiencias, los participantes hacían referencia a la sorpresa que sentían al darse cuenta de que eran parte integral de la obra y que tenían injerencia directa sobre esta, uno de los asistentes, por ejemplo, menciona que “fue revelador cuando me di cuenta que yo era parte de todo lo que estaba pasando. Porque estaba con la idea de voy a ir a ver algo y, de la nada, yo soy

parte de esto. Fue muy chévere eso” (Participante 11, Conversación n.º 6, Anexo 5). Esto llevó a que, dentro de la obra, los participantes expresaran sentirse como intérpretes y tomaran decisiones que iban más allá de lo que los intérpretes “habilitaban”, interviniendo el espacio y los objetos según imaginarios personales. Esto incluía tomar la decisión de dar respuestas negativas a invitaciones a participar o escoger un espacio y sentarse a observar, respuestas que no eran desalentadas en ningún sentido por parte del equipo de investigación.

Otro punto a comentar es cómo las relaciones en el espacio se creaban y, en torno a esto, surgieron dos reflexiones que tomaban en cuenta que el espacio escénico de UNIR buscaba establecerse como un lugar de exploración desde el cuerpo. En primer lugar, a nivel individual se presentaba un aspecto liberador relacionado a las calidades de movimiento y exploraciones que podían realizarse. En segundo lugar, se estableció este espacio como un área grupal de conexión corporal, en donde los diálogos se daban indistintamente entre los participantes.

Para concluir, si el escenario es un espacio abierto a todos, si cuenta con características relacionales y si, además, en él parecen desdibujarse las distinciones tradicionales entre intérpretes y espectadores, cabe preguntarse: ¿llegan a difuminarse totalmente las distinciones entre audiencia e intérpretes? No, realmente. Existe un poder inherente a conocer qué va a pasar en la obra, cuáles son sus objetivos, cuál es el rol personal como intérprete y cómo esto tiñe la relación con el público. Y dentro de la dirección, se toma decisiones que afectarán al público, sobre las cuales el espectador no tiene ningún tipo de injerencia. De ahí se sigue que exista un poder inherente en el diseño e interpretación de cualquier obra escénica, pues se está creando un espacio pensado especialmente para ser experimentado por alguien más. Pero este tipo de jerarquía es parte de cualquier propuesta escénica y UNIR no intenta sortearla o eliminarla, se propone trabajar en pro de la horizontalidad en otro aspecto: la representación compartida. Crear un espacio para bailar juntos, en el que no se propone una única forma de experimentar el hecho o el espacio escénico y en el

que no se plantean jerarquías a nivel de movimiento, pues se entiende cada expresión corporal como válida.

3.4 UNIR: una pieza de danza.

Durante la creación de las tres etapas de UNIR surgió constantemente la interrogante de si en efecto este grupo de experiencias aún podía categorizarse como una pieza de danza. A través del proceso, esta pregunta se fue respondiendo poco a poco conforme se seguía investigando y observando los resultados de cada experiencia particular.

UNIR nació de la necesidad de trasladar ciertos aspectos del espacio pedagógico de danza a un ambiente escénico. Se buscaba generar una atmósfera similar a la de una clase de improvisación, puesto que es en el salón de clases donde, idealmente, los alumnos se sienten libres de moverse, cometer errores e investigar desde el cuerpo. En ese sentido, se utilizó referentes de danza y movimiento (EC, Improvisación, CI), que en mi experiencia como bailarina estuvieron fuertemente ligados a la pedagogía, como forma natural de crear un espacio que atendiera las necesidades del público y lo que se iba a pedir de ellos. En consecuencia, la estructura de las experiencias está permeada de material didáctico orientado a facilitar la introducción del espectador a un ambiente en el cual pueda explorar su movimiento.

Pese a ello, UNIR no era un ejercicio pedagógico y no buscaba presentarse como tal; existen en el aula complejas relaciones y métodos de enseñanza que no tendría sentido tratar de emular en escena, en tanto el tiempo y las condiciones no podrían llevar a su desarrollo satisfactorio. Conjuntamente, se quería poner énfasis en la puesta en escena como un espacio de representación y visibilización de cuerpos; pensar en lo escénico como un lugar en el que todos podemos participar y en el cual también se investiga, se explora y se comenten errores. No solo eso, existía la intención de que los asistentes percibieran el movimiento realizado en UNIR como parte de una pieza de danza, en primer lugar, porque se opina que la danza es una actividad artística a la que toda persona tiene acceso y, en segundo lugar, se quería invitar a la reflexión sobre si, en efecto, ellos considerarían UNIR como una obra de danza contemporánea.

Para esto era importante que se denominara estos experimentos como 'piezas/experiencias/obras de danza contemporánea', empero, ¿realmente era posible categorizar este grupo de experiencias abiertas de esa manera?

UNIR no contaba con una estructura de danza "convencional", si se comprende esto simplemente como una obra en la que, en algún momento, se presenta un espacio destinado exclusivamente para la observación de la danza del intérprete en escena. Tanto Líneas, Quitapesar como Lago delimitaban varios espacios claros donde los intérpretes y su danza eran el foco de atención; de igual manera, otras obras de danza participativas como Fuerza Bruta o La Primera Piedra²³, proponen espacios diferenciados para la danza del intérprete y la interacción con el público²⁴. Espacios artísticos que tenían más en común con la estructura abierta de la UNIR eran aquellos relacionados a la instalación de arte y a la performance. La instalación estructura el espacio participativo como un lugar que el espectador puede recorrer y descubrir a su propio ritmo, dejando a su criterio si desea interactuar físicamente con la obra o no; mientras que la performance propone una estructura abierta, donde pueden confluír diferentes formatos, para producir una acción con forma propia, desligada de conceptos previos sobre cómo debe configurarse el producto escénico.

Pese a ello, finalmente se decidió definir UNIR como una pieza de danza contemporánea. Si bien para la obra se diseñó un ambiente inmersivo con el cual el espectador puede interactuar y se evitó generar espacios en los cuales la atención del público estuviera concentrada en los intérpretes -es más, se evitó distinguir directamente a las bailarinas-, estos elementos se configuran de dicha manera solo en tanto permiten que en el espacio escénico pueda surgir un momento de exploración de movimiento, el cual es entendido como danza. La espontaneidad de dicho material físico puede ser presentada y vista como una composición de danza (Lepkoff, 2008) tal y como el CI proponía en la década de los setenta; puesto que la danza en un espacio que se delimita como escénico y la experiencia de observar a otros cuerpos bailar son los elementos principales

²³ Obra del grupo mexicano Créssida Danza Contemporánea presentada en Festival Internacional Danza Nueva de 2019. La última escena de la obra consistía en llevar al público al escenario para bailar con los intérpretes.

²⁴ Esto no se considera en sí mismo negativo, solo no se alinea con los objetivos de esta investigación.

que constituyen una obra de danza y, en este caso, también son los elementos principales que constituyen UNIR.

Entender UNIR como una pieza de danza es fundamental para su comprensión, debido a las reflexiones de las cuales surge y las que busca realizar. Se quería experimentar con la posibilidad de recrear en el espacio escénico la danza común que había experimentado en ámbitos pedagógicos. A nivel emocional esta intención estaba ligada a encontrar y compartir la interpretación escénica como un lugar de disfrute, tal como lo fueron las diversas clases de exploración de movimiento durante mi carrera universitaria. Además, se creó UNIR en base a cuestionamientos sobre qué es bailar, quiénes bailan, qué cuerpos son representados y observados en escena. Preguntas que finalmente me llevaron a buscar en lo escénico un espacio generado de manera colectiva, abierto a todo tipo de movimiento, que pudiera representar una diversidad de cuerpos, justamente desde quienes componen dicha diversidad, y que propusiera prestar atención al otro para generar conexiones en base al movimiento particular de cada individuo. Así, UNIR es un proyecto escénico que encarna mis dudas y certezas respecto de la danza; preguntas y reflexiones que encontraron una manera de concretizarse en la práctica.

CONCLUSIONES

La presente tesis tuvo como objeto de estudio el proceso de creación de UNIR, una obra de danza contemporánea de formato corto en la cual se incentivaba la exploración corporal del público a lo largo de toda la pieza. UNIR se propone tanto abrir un ambiente para enfocarse en el cuerpo y pensar desde él, como introducir y guiar al espectador en su tránsito por dicho lugar. Debido a la característica participativa de la obra, la estructura de las experiencias recae totalmente en la posibilidad de crear un ambiente de improvisación grupal. Esto, a su vez, significa que todos los aspectos de la obra están diseñados alrededor de la experiencia del espectador y se enfocan en guiarlo hacia la exploración del espacio, del movimiento y la interacción con otros.

Se encontró que el tipo de reacción de la audiencia se dará en base al contexto en el cual se sitúe la puesta. Así, UNIR debía ser clara en su no cotidianidad, tanto en relación al día a día como a lo escénico; es decir, era necesario crear un ambiente en el que las reglas sociales que normalmente dictan dónde y cómo moverse se disipan. Se puede distinguir dos tipos diferentes de espacio relevantes a la creación de este ambiente: el espacio arquitectónico y el relacional. El espacio relacional se configura desde la confianza, el cuidado mutuo, la contención y el juego que surge en base a las interacciones que se dan entre aquellos presentes en un lugar; mientras que el espacio arquitectónico está ligado al lugar específico donde se dará la obra y cuyas características deben responder al uso que se dará a las instalaciones.

Por otro lado, si se utiliza consignas durante la obra, con la finalidad de incentivar la participación de los espectadores, estas deben formularse de tal manera que permitan una interpretación abierta de la acción a realizar; pero, al mismo tiempo, no creen una sensación particularmente fuerte de incertidumbre o confusión en el público. No obstante, no toda incertidumbre es negativa. De hecho, desde el no saber qué hacer el público construyó códigos de accionar para cada puesta. Estos se basaban en un proceso de exploración que por sí solo delimitaba los caminos a seguir.

El recurso material (puntos, telas, luces) en efecto se configuró como una herramienta útil para generar respuestas motoras y conexiones entre participantes. La interacción con un elemento ajeno al cuerpo ayudaba a tener un punto de referencia desde el cual actuar; de esa manera, la indicación de explorar dejaba de ser una idea abstracta, en tanto podía concretarse en acciones particulares en relación al objeto. Asimismo, el uso compartido de un objeto permitía observar directamente los efectos que el movimiento personal tiene sobre los demás ya sea mediante el intercambio de pesos en dos extremos de una tela, rodar una botella hacia una persona o pegar puntos móviles en el cuerpo del otro.

De igual manera, la música fue de vital importancia para la pieza. Debido a su relación con la danza, indicaba que el espacio donde se encontraba la audiencia era un lugar de movimiento. También cumplía con la tarea de crear atmósferas específicas según las necesidades de cada grupo de experiencias y, por tanto, afectaba la calidad de movimiento de los participantes, proveyendo un elemento más con el cual interactuar al momento de explorar.

Se recalca la importancia de generar desde el espacio, las premisas y los objetos utilizados en un ambiente que sea atractivo para el espectador, una suerte de espacio fantástico que nos invite a entrar en él. Se considera que la creación de este lugar juega un rol primordial en generar una obra participativa, puesto que sus alrededores son lo primero que el espectador percibe y a lo que cada miembro de la audiencia tendrá acceso durante la obra.

Por otra parte, el cuerpo y movimiento de las intérpretes eran un lugar de comunicación no verbal que habilitaba al espectador a ser parte de la obra y seguir explorando. Así, el rol del intérprete consistía en introducir al espectador al juego, más no indicar qué hacer o cómo hacerlo. Con el pasar de las experiencias esta práctica se fue perfeccionando al punto de desdibujarse considerablemente las distinciones entre intérpretes y espectadores. Debido a esto, en varios casos fue difícil para la audiencia identificar quién cumplía qué rol, llegando a identificar como intérpretes a miembros del público. Esto se toma como un indicador de que es necesario continuar cuestionando, desde el hecho

escénico, qué es lo que consideramos como danza en el cuerpo de los otros y las características de lo que pensamos es la danza en escena. En ese sentido, el surgimiento de propuestas que hagan uso de la interacción con el público como estrategia para visibilizar diversos tipos de cuerpos son sumamente relevantes, en tanto tienen el potencial para ser un lugar de reflexión desde el movimiento mismo.

Difuminar la línea que distingue espectador de intérprete también llevó a una participación más amable y orgánica, puesto que existía una autonomía percibida en torno a la intención de explorar movimiento. En tanto existía también la sensación de sentirse como intérpretes, los participantes tomaban decisiones que iban más allá de lo que fue “habilitado” por las bailarinas. No obstante, es imposible negar que los intérpretes tienen un conocimiento previo de la estructura, objetivos y duración de la obra, por lo que su rol no puede ser realmente equiparado al de un espectador. Hay una relación de poder inherente al tener la capacidad de crear unilateralmente un producto que será consumido por otra persona. Donde se opina que hay espacio para una relación más horizontal entre bailarín y espectador es en la interpretación y uso de los elementos presentes en la obra. Es decir, si bien el espacio ha sido habilitado por el artista, la creación de lo que suceda en este espacio dependerá de la acción conjunta de todos los presentes.

Desde los participantes se recalcó la posibilidad de conexión con el propio cuerpo que ofrecía el espacio y el ambiente de interrelación corporal que era creado. Con diferentes niveles de éxito, UNIR_puntos, UNIR_telas y UNIR_sombras lograron incentivar al espectador a moverse e interactuar con otros desde la exploración de movimiento/danza. Las conversaciones tras las experiencias, además, indicaron que existía en varios de los participantes consciencia de la exploración que acababan de realizar, cuestionamientos respecto de si ese movimiento era danza y atención al valor de crear espacios para moverse. De dicha manera, se reafirmó la importancia de crear espacios escénicos de participación en los cuales se ponga especial atención al movimiento, creando así la posibilidad de reflexionar respecto de nuestro cuerpo.

Se considera que ninguna de las premisas (espacio, consignas/materiales o intérpretes), por sí misma, se presentó como un incentivo suficiente para generar un espacio escénico participativo que incentive la exploración corporal. Fue la unión de estas la que permitió generar una experiencia de participación física en el transcurso de toda la obra. Esto se pudo lograr gracias al uso conjunto de referentes dentro de la disciplina de la danza, como fuera de esta. Nutrir el trabajo de UNIR desde otras disciplinas artísticas y las maneras en que percibían la relación con el cuerpo/movimiento, llevó al diseño de experiencias escénicas con capas, desde las cuales se logró crear una propuesta que incentivara a la exploración corporal del espectador en el espacio escénico.

Se ha de aclarar que las experiencias y las herramientas utilizadas no se presentan como una fórmula exacta para crear espacios de participación. Debido a esto, urge seguir explorando los ámbitos participativos desde el trabajo conjunto de la danza contemporánea y otras disciplinas. Futuras investigaciones podrían ahondar en el reto de generar diferentes calidades y cuadros dentro de una misma obra basada principalmente en la improvisación. Queda preguntarnos ¿cómo generar diferentes estados en la pieza dentro de un espacio de constante cambio? O se podría explorar aún más respecto de cómo realizar el montaje de la instalación con la ayuda del público, usando dicho momento para incentivar la exploración de movimiento en conexión con la creación del espacio. De igual manera, es necesario continuar investigando las posibilidades que ofrecen los elementos planteados (espacio, consignas, materiales, rol del intérprete) para la creación de puestas participativas en diferentes contextos. En este caso, las experiencias se desarrollaron en un espacio universitario con exposición constante a eventos de artes escénicas, lo cual definitivamente condicionó la respuesta del público a la obra. ¿Cómo tendría que transformarse UNIR al salir de la PUCP y presentarse en otras esferas de la sociedad?

Finalmente, se presentan algunas interrogantes respecto del rol del lenguaje en la configuración de la participación física o corporal. Durante el proceso de creación surgieron, en repetidas ocasiones, dudas respecto de cómo denominar tanto a quienes iban a observar la obra, como a quienes tenían el rol de bailar en ella. En tanto todos los presentes son participantes, ¿es válido seguir

utilizando las palabras 'espectador' o 'intérprete'? Josu Larrañaga (2001) propone que, dentro de la instalación de arte, 'usuario' podría ser un mejor término que 'espectador' debido a la naturaleza interactiva de la instalación, ¿acaso este término podría ser trasladado a las puestas en escena de danza contemporánea que sean participativas? O, tal vez, un término como 'cocreador' podría reflejar de mejor manera el trabajo conjunto que tiene lugar en obra como UNIR. A la par, se propone que el rol del intérprete se convirtió en gran medida en el de un 'facilitador', el cual tenía como tarea principal ayudar al espectador a desarrollarse dentro de la pieza, ¿qué significa esto para la comprensión tradicional del rol del bailarín y su denominación como tal? Si la obra de participación no crea un momento en el cual se observe al intérprete como tal, cabe preguntarse si acaso esto significa que no se está cumpliendo con una característica básica de lo que es un bailarín. A estas interrogantes habría que agregar el hecho de que UNIR propone que dentro del espacio participativo todo movimiento puede ser visto como aquel de un intérprete y cualquier observador podría actuar como público; en ese sentido, ¿sería una solución viable proponer el uso indistinto de 'espectador' e 'interprete' para todos los participantes?

Se terminó el proceso de investigación de UNIR reafirmando la importancia de generar propuestas participativas que inviten a crear un espacio de danza colectiva. Así mismo, se hace énfasis en el poder que tiene el hecho escénico como espacio para reflexionar sobre el cuerpo y la manera en que este y su movimiento se construyen. Debido a esto se reitera la importancia de entender UNIR como una pieza de danza contemporánea, lo cual no solo permite delimitar las características estructurales y objetivos básicos de la propuesta desde la danza, sino articular inquietudes particulares (y proponérselas al público) a esta disciplina desde un medio propio a ella, generando respuestas y reflexiones desde el cuerpo danzante.

BIBLIOGRAFÍA

- Applin, J. (2012). *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room— Phalli's Field*. Londres:Afterall Books.
- Banes, S. (1981). Democracy's body: Judson Dance Theatre and its legacy. *Performing Arts Journal*, vol. 5, núm. 2, p.98-107. Performing Arts Journal, Inc.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore In Sneakers: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press.
- Barnes, M. (2009). La clase de expresión corporal como espacio de encuentros. En *La Expresión Corporal, Por Una Danza Para Todos: Experiencias y Reflexiones* (p.60-73). Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Barthes, R. (1967). *The death of the author*.
- Bennet, S. (2003). *Theatre Audiences*. Nueva York:Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. Londres:Verso.
- Blom, A. y Chaplin, L. (1988). *The moment of movement*. Pittsburgh:University Of Pittsburgh Press.
- Boal, A. (2008). *Theatre of the oppressed*. Londres:Pluto Press.
- Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam:Amsterdam School of the Arts.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires:Adriana Hidalgo Editora.

- Brozas, M. (2013). La accesibilidad en la danza Contact Improvisation. *Arte y Movimiento*, núm. 8, p.33-44.
- Cabas, M. (2019). *Espacio arquitectónico como concepto fenomenológico*.
- Ciurans, E. (2016). La participación, el mito del nuevo espectáculo. *Telefondo*, núm. 24, p.178-190.
- Cooper, A. (1997). *Choreographing difference*. Middletown:Wesleyan University Press.
- Creators (2012, noviembre 7). When infinity comes to life [documento de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hUbweJG68SI&t=2s>
- Creators (2013, junio 7). Walk through rain without getting wet | Rain Room at MoMA [document de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7cem71cR0S0&t=109s>
- De Oliviera, N., Oxley, N., & Petry, M. (2003). *Installation art in the new millennium: The empire of the senses*. Londres:Thames and Hudson.
- Écija, A. (2011). *El espectador minimalista*. En J. Noguero. (Ed), *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid) Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (p.77-86). Barcelona:El Mercat de les Flors.
- Goldberg, R. (2014). *Art: From Futurism to The Present*. Thames & Hudson.
- Goldman, D. (2010). *I want to be ready*. The University of Michigan Press.
- Gropius, W. (Ed.) (1961). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown:Wesleyan University Press.
- Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.:McGraw-Hill/Interamericana Editores, S.A.

- Hassmann, J. (2012). *What is Contact Improvisation? The uniqueness of a syncretistic dance form.*
- Jaritonsky, P. (2009). La expresión corporal como lenguaje artístico, proyectos y estrategias. En *La Expresión Corporal, Por Una Danza Para Todos: Experiencias Y Reflexiones* (p.112-124). Buenos Aires:Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Kattwinkel, S. (Ed.) (2003). *Audience Participation.* Westport:Praeger Publishers.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones.* Guipúzca:Editorial Nerea.
- Lepkoff, D. (2008). *Contact Improvisation: A Question?* Recuperado de <http://daniellepkoff.com/writings/CI%20A%20question.php>
- Li, A. (2015). *Contemporary installation art.*
- Longás, C. (2015). La improvisación en la danza contemporánea como lenguaje, una reflexión desde la hermenéutica moderna. En *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile* (p.131-151). Santiago de Chile:LOM.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea.* Salamanca:Universidad de Salamanca.
- Marinetti, F. (1914). Futurismo y el teatro. *The Mask*, vol. 6, núm.3, p.188-193.
- Marzo, J. (2009). Se sospecha de su participación, el espectador de la vanguardia. En *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans.* Murcia:Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Producciones.

Massey, D. (2001). *Space, place and gender*. Minneapolis:University of Minnesota Press.

Massey, D. (2008). *For space*. SAGE Publications.

Menacho, M. (2008). El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad. *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.673/ev.673.pdf

Merriman, (2010). Architecture/dance: choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Cultural Geographies*, volumen 4, p.427-449.

Moholy-Nagy, L. (1924). Theater, Circus, Variety. En *The Theater of the Bauhaus* (p.49-72). Middletown:Wesleyan University Press.

Morales, R. (1984). *Arquitectónica*. Universidad del Biobío.

Najmanovich, D. (2009). El cuerpo del conocimiento, el conocimiento del cuerpo. *Cuadernos De Campo*, núm. 7.

Padilla, C. y Zurdo, R. (2004). La danza-improvisación como recurso de creatividad. *El Patio de Educación Física*, núm. 1.

Portoles, L. (2015). Reflexiones sobre el espacio relacional y su aplicación al estudio de exposiciones de Arte Contemporáneo. *Semiosfera*, segunda época, núm. 3, p.38-49.

PUCP (s.f.) *Exploración Corporal 1* (Sumilla de curso) Recuperado de <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/cursos/exploracion-corporal-1/?especialidad=danza>

Random International (s.f.). Página web institucional. Recuperado de <https://www.random-international.com/>

Rancière, J. (2010). *The Emancipated Spectator*. Buenos Aires:Manantial.

Rillo, M. (2018). Juego y Expresión Corporal: la matriz lúdica del movimiento y la danza. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, vol. 36, pp 223-226.

Schinka, M. (2010) Expresión Corporal: Técnica Y Expresión Del Movimiento. Madrid:Wolters Kruger.

Schlemmer, O. (1927). Theater (Bühne). En *The Theater of the Bauhaus*, p.81-104. Middletown:Wesleyan University Press.

Shakespeare Theatre (s.f.). *A brief History of the audience*. Shakespeare Theatre:Washington. Recuperado de http://www.shakespearetheatre.org/pdf/first_folio/about_shakespeare.pdf

Shilling, C. (2012). *The body and social theory*. Sage.

Singer, M. (2013). *El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza*. En VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Buenos Aires:Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Snarkitecture (s.f.). Página web institucional. Recuperado de <http://www.snarkitecture.com/>

Schwartz, R. (2007). Aistheses. *Currents*, p.20-25.

Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, núm. 43, p.11-26.

- Tambutti, S. (2012). Cuerpo, danza, idea: Desde una realidad cambiante hacia una realidad suprasensible. *Cuerpo del Drama*, núm. 1, p.1-8.
- Tampini, et al. (s.f.). La danza y la improvisación escénica hoy definiciones en primera persona. En *I Congreso Internacional de Artes*, p.1239-1259.
- Torrents, C. y Castañer, M., (2009). Las consignas en la expresión corporal: una puerta abierta para la creatividad y la creación coreográfica. *Tándem, Didáctica de la Educación Física*, núm. 30, p.111-120.
- Tovar, M. (2018). *Métodos y técnicas de investigación en Gerencia Social*. Lima:PUCP.
- Ursprung, P. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits of art*. California:University of California Press.
- Vizcarra, L. (2018). *Aportes del proceso de creación interdisciplinaria "Líneas" a la construcción de vínculos interpersonales entre los estudiantes participantes* (Tesis de pregrado). PUCP, Lima.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Ediciones Paidós.
- White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre, Aesthetics of the Invitation*. McMillan.

ANEXOS

ANEXO 1. Bitácora de las Experiencias abiertas

Bitácora – Experiencia abierta n.º 1 UNIR_puntos	Fecha: 7 de junio de 2018 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 6 de junio de 2018	
Número de asistentes: 50 aprox.	
Lugar: ICPNA de Lima Centro	
<p>Esta primera experiencia se dio como parte del final de Proyecto 1. Las alumnas del curso debíamos preparar un solo de danza de diez minutos y presentarlo en el ICPNA de Lima Centro. La presentación de los nueve proyectos, incluido este, tuvo lugar a inicios de julio de 2018 y aproximadamente 50 personas asistieron.</p> <p>Creo que tengo claro que esta será la única experiencia con una sola bailarina. Durante las clases de proyecto me cuestionaba la relevancia de la intérprete dentro una pieza que buscaba enfocarse en el espectador, siendo la pregunta principal si acaso la presencia del bailarín interrumpiría la exploración de los participantes. En principio propuse que la exploración del intérprete no era sino una más entre las exploraciones que se darían en el espacio, un cuerpo que se mueve con los demás al cual se le puede o no prestar atención. Pero en la práctica, la importancia que tomó mi cuerpo cuando entré a escena fue demasiada. Conforme iba avanzando por las estaciones las personas detenían sus exploraciones para ver lo que hacía y quienes se quedaban en estaciones por las que ya había transitado buscaban una mejor posición para observar lo que hacía más adelante. He de admitir que esto también tuvo que ver con mi entrada al espacio. Estoy dentro desde el inicio, es fácil identificarme como el cuerpo a observar, incluso si no estoy haciendo nada cuando entra el público. En futuras experiencias tengo que encontrar una manera más sutil de introducir al intérprete al espacio.</p> <p>Otro elemento que generó una división con el espectador fueron las características del solo. Este se dividía en cuatro cuadros relacionados principalmente con mi experiencia en relación a la pieza y a ser observada. Los dos primeros tenían pautas bastante marcadas de improvisación y evitaban cualquier tipo interacción directa con el público. Esto restringía el acceso que el espectador tenía al intérprete y marcaba una clara diferencia entre ambos que no ayudaba a generar una transición natural con los cuadros tres y cuatro, en los cuales sí se planteaba un diálogo directo con el espectador.</p> <p>La cantidad de asistentes fue un inconveniente. He reafirmado que esta debe ser una experiencia para un grupo pequeño de personas, mi capacidad</p>	

logística no permite abarcar espacios grandes o trabajar con un número grande de bailarines. En ensayos previos, la pieza siempre se había llevado a cabo con un máximo de 15 personas y en espacios relativamente pequeños. La instalación se adaptó de manera satisfactoria al espacio que se delimitó en el ICPNA, pero la cantidad de personas superaba el aforo de la instalación, por lo que hubo dificultades en el desplazamiento de todos los presentes y hubo un ambiente en el que era sumamente complicado moverse/explorar/bailar con comodidad. No estaba preparada para eso, tuve que adaptar rápidamente mis transiciones y tránsitos por el espacio, así como mi calidad de movimiento.

Por lo demás, hasta mi entrada, estuve contenta con cómo se estaba desarrollando la pieza, las personas estaban transitando por el espacio e interactuando con él. Aquellos que habían ido con acompañantes jugaban con ellos. Siento que el espacio en efecto genera una sensación de ligereza y juego que puede ayudar al espectador a soltarse y, eventualmente, moverse.



Bitácora – Experiencia abierta n.º 2 UNIR_puntos	Fecha: 8 de nov. de 2018 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 7 de noviembre de 2018	
Número de asistentes: 35	
Lugar: Caja Negra	
<p>Esta siguiente experiencia abierta tuvo lugar en el Ciclo de Acciones Escénicas organizado por el Centro Estudiantil de la Facultad de Artes Escénicas. En esta oportunidad, la necesidad de encontrar nuevas formas de interacción con el espectador llevó a introducir ciertos cambios a la puesta en escena.</p> <p>Tal vez el más importante de estos fue el número de intérpretes. En esta oportunidad, se unieron Mia y Alessia. Ambas están familiarizadas con el proyecto de manera teórica y práctica. Y también mostraron interés en los aspectos participativos de la obra y su hincapié en el uso de la exploración corporal. Como en la experiencia anterior se presentaron dificultades debido al nivel de atención dada a la 'solista' de la pieza, consideré que un número mayor de intérpretes podía dividir el foco de atención de los espectadores y aumentar el número de personas con las que era posible interactuar. Además, es un punto a favor mostrar un mayor número de calidades de movimiento e interpretaciones del mismo circuito. Este fue el primer momento en el que se planteó la conexión y complicidad entre los intérpretes como motor hacia una interacción más prolongada con el público. No solo eso, en esta experiencia se probó que las chicas entraran con el público y empezaran con ellos la exploración. Siento que esto funcionó mucho mejor esta vez, pues el público solo comenzó a prestarles especial atención cuando comenzaron a explorar de manera más segura y con más tránsitos en el espacio, incluso en ese momento no hubo un "stop" generalizado.</p> <p>Hubo algunos cambios adicionales se dieron en cuestiones más técnicas. Se decidió añadir un track al final de la mezcla original, 'Fiesta', también de Bomba Estéreo, me parece que evocaba un ambiente claramente más festivo. En la primera experiencia abierta de UNIR las pistas usadas respondían no solo al viaje que se quería generar al recorrer la instalación, sino a mi estado emocional durante la creación de UNIR, lo cual estaba ligado al hecho de presentarme (lo que me causaba mucha ansiedad). Este nuevo track final era, para todos los efectos, una manera de reclamar como propio "el escenario" en tanto lugar en el cual uno es observado. Busqué generar un lugar de encuentro desde el disfrute sin más. Al mismo tiempo, conversando tanto con las intérpretes que se unieron al proyecto como con compañeros de la facultad que habían visto la puesta en el ICPNA se llegó a la conclusión que la propuesta musical no se sentía terminada puesto que tras aceptar el espacio como propio, sería lógico incluir un momento de explosión creado en base a la comodidad.</p> <p>La estructura de la Caja Negra era totalmente diferente a la del teatro del ICPNA, lo cual llamó a una serie de decisiones respecto del uso de luces.</p>	

Dado que la parrilla de luces de la Caja Negra se puso a disposición de todas las obras, fue posible planear un juego diferente de luces, el cual dialogaba en más detalle con la música y las diferentes etapas de la pieza. Se planteó iniciar con el espacio vacío y, conforme la audiencia ingresara a cada estación está se iría iluminando. Las luces permanecerían prendidas hasta los segundos finales de la tercera canción, donde se atenuarían hasta su opción más bajo. Tras iniciar la canción final el técnico de luces decidiría qué estaciones se mantendrían iluminadas y cuáles serían momentáneamente apagadas. El inicio del primer coro se prenderían luces de colores intermitentes y, al inicio del segundo, se haría uso de una cortadora. Esto quedaría así hasta el apagón final al terminar la música. Nuevamente, se buscaba evocar los espacios de danza festiva.



Bitácora – Experiencia abierta n.º 3 UNIR_puntos	Fecha: 10 de enero de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 10 de enero de 2019	
Número de asistentes: 10 aprox.	
Lugar: Parque de la Pera	
<p>La tercera experiencia abierta se planteó como una investigación de espacios alternativos y la interacción que se crearía en base a su intervención. Para esto se eligió el Parque de la Pera en San Isidro, puesto que cuenta con una gran afluencia de personas. En esta ocasión el público participante y el uso de la música se diferenciaron de manera significativa de las experiencias abiertas previas.</p> <p>Decidir realizar esta experiencia al aire libre significó adaptar el circuito para amoldarlo al sitio específico donde estábamos y no solo crear un área que emulara vagamente a las versiones hechas en un teatro. En vista de esto, se decidió que no se utilizarían las divisiones de cartón, porque no permitiría crear una línea difusa entre el espacio público y el espacio que se intervino en el Parque de la Pera. Igualmente, se descubrió que los puntos móviles no podían ser de papel, pues la gomina usada para pegarlos y despegarlos no soportaba el nivel de polvo que existía en el parque, así que no se adherían a casi ninguna superficie. Por esta razón, se tuvo que diseñar pelotas similares a las usadas para hacer malabares, para ello se utilizó arena y globos; de esta forma las pelotas aún eran móviles.</p> <p>Respecto de los participantes, estos fueron niñas y niños casi en su totalidad. Si bien un par de adultos se acercaron al espacio, muchos estaban acompañando a algún niño y tendían a quedarse en la periferia. Los pocos adultos que hicieron uso del espacio, lo hicieron en tanto estaban en compañía de un niño. Esto parecía indicar, en contraste con otras experiencias donde adultos hicieron uso de la instalación, que la falta de un espacio delimitado y claramente extra cotidiano en el cual estuviera permitido tomar una actitud diferente inhibía la aparición de acciones “no apropiadas” para el contexto en el que se estaba. Asimismo, se considera que, si se ha de trabajar en un espacio público, la instalación debe ser clara en su intención de transgredir, modificar o motivar. Esto si bien pudo lograrse para lograr la participación de niños, no logró ser suficiente para incentivar a los adultos a participar.</p> <p>Una sorpresa grata que se dio durante esta experiencia fue lo disímil del proceso de montaje de la instalación. No se había calculado el nivel de atención que los globos, puntos y pelotas atraerían, incluso antes de terminar la instalación algunos niños ya estaban haciendo uso de los elementos. Durante el transcurso de la experiencia, algunos niños empezaron a preguntar si podían llevarse las pelotas o los globos, las respuestas fueron afirmativas y así, poco a poco, conforme los demás se iban dando cuenta que podían disponer de las cosas, la instalación fue desapareciendo y las personas</p>	

dispersándose. Esto hizo surgir la una duda, ¿acaso sería posible montar y desmontar la instalación con la ayuda del público?

Finalmente, sobre el uso de la música, debido a un problema técnico se tuvo que realizar la experiencia sin la mezcla pensada para este contexto en particular. Esto es relevante ya que, si bien no pareció afectar la participación de los niños, pudo haber tenido un rol relevante en la falta de participación de los adultos. La música sirve como indicador de que un espacio diferente se abre y, debido a su estrecha relación con la danza, puede ser una pauta para empezar a moverse y bailar.



Bitácora – Experiencia abierta n.º 4 UNIR_telas	Fecha: 15 de febrero de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 15 de febrero de 2019	
Número de asistentes: 8	
Lugar: Salón de FARES	
<p>En la primera experiencia abierta se colocaron cinco bollos de tela en el centro del salón, todos anclados a una armella abierta instalada cerca de una de las dos puertas de la sala. Asimismo, se instalaron armellas abiertas en el suelo y algunas paredes para crear puntos por las cuales “enhebrar” la tela. En la medida de lo posible también se usaron elementos estructurales del aula (como vigas) para realizar la construcción del espacio.</p> <p>Por otro lado, para esta experiencia se decidió utilizar cuatro canciones que evocaran una atmósfera relajada y lúdica, por lo que se eligió un mix de funk. Los tracks eran parecidos entre sí y las transiciones entre uno y otro muy sutiles.</p> <p>Durante esta primera experiencia abierta de UNIR_telas se propuso una estructura para las intérpretes, esta consistía en cuatro momentos específicos: la distribución de los bollos de tela entre los miembros del público, la creación de la estructura de tela, atravesar el salón de pared a pared y, finalmente, destruir la estructura y dejar el espacio. Los momentos tres y cuatro estaban demarcados por los cambios musicales. En tanto no se utilizó ningún tipo de consigna previa, las intérpretes, además, tenían la responsabilidad de invitar a los espectadores a ser parte del movimiento y creación de la estructura desde el ejemplo.</p> <p>Teniendo esto en cuenta, el día de la primera experiencia las intérpretes entraron al mismo tiempo que el público al espacio tras lo cual dos de las bailarinas tenían la indicación de coger las pelotas de tela, distribuir tres entre el público, tomar las dos sobrantes y empezar a construir el espacio. Ellas podían decidir el tiempo que se tomarían antes de acercarse a los bollos de tela y la forma en la que deseaban usar la tela en el espacio. Mientras esto pasaba, dos bailarinas se encargaban de transitar el espacio involucrándose cada vez más con las telas, ya fuera transitando entre ellas, generando contacto con ellas o alguna otra acción. Una de las intérpretes se planteó como un “comodín”, de ser entregada una tela por parte de alguien del público podría armar, mientras tanto exploraba de manera individual, tratando de realizar pausas continuas para observar a su alrededor. Luego de esto, según la estructura planteada, al llegar el cambio de la segunda a la tercera canción las intérpretes debían empezar la acción de atravesar el salón de pared a pared, esto no fue posible, pues los espectadores usaban tanto personas como puntos físicos para construir el espacio, por lo que se volvió más interesante (tanto para espectadores como intérpretes) jugar con los pesos y contrapesos que se generaban entre los asistentes. Finalmente, el juego de tira y afloja que se había creado terminó por desdibujar el espacio construido en base a</p>	

puntos físicos en el salón, incluso antes de que la idea de deconstruir el espacio fuera sugerida por los intérpretes. Así, para indicar el fin de la experiencia, mediante las telas, se comenzó a llevar a los asistentes hacia la puerta.

Si bien se había asumido que se trabajaría con la indeterminación y posibilidad de constante cambio del espacio, experimentarlo por primera vez y observar la soltura con la que los espectadores se apropiaron del elemento llevo a considerar seriamente si una estructura previa podía si quiera ser planteada. Con esto en mente, es necesario rediseñar algunos aspectos de la segunda experiencia.



Bitácora – Experiencia abierta n.º 5 UNIR_telas	Fecha: 1 de marzo de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 1 de marzo de 2019	
Número de asistentes: 4	
Lugar: Salón de FARES	
<p>Esta segunda experiencia se llevó a cabo en el mismo lugar que la primera. De igual manera, se usó el mismo mix musical, la misma disposición de bollos en el espacio (5 bollitos en el centro) y los mismos lugares para poner las armellas abiertas. Sin embargo, se modificó la estructura dada a las intérpretes, aunque no se llegó a disolverla del todo.</p> <p>Nuevamente las intérpretes entrarían con los espectadores; dos de ellas tomarían los bollos al empezar la experiencia, pero esta vez no los repartirían, se concentrarían directamente en crear las líneas de tela. Mientras tanto otras dos intérpretes explorarían el espacio a su gusto. Se quería observar qué ocurría sin la invitación directa a participar por parte de los intérpretes. Observar si la creación de líneas en el espacio afectaba a los espectadores y los animaba a interactuar. Durante el primer cambio musical las intérpretes que tenían las pelotas de tela las dejaron en el suelo y las otras dos bailarinas recogieron otras dos del centro. Aquí, la bailarina “comodín” le daba una de las pelotas a otro miembro del público y cogía otra para sí misma. En el segundo cambio musical, se cambiaba el foco de creación de la estructura, cuando en un principio se “enhebraba” a las armellas abiertas, ahora se hacía uso de las personas y se comenzaba a jugar con las posibilidades de contrapeso que ofrecían la conexión a través de la tela. En el tercer cambio musical las intérpretes empezaban a sacar la tela de las armellas abiertas, desestructurando la construcción. Finalmente, en conjunto con una pauta musical una a una de las bailarinas (sin un orden determinado), se iban quedando quietas; al acabar la música salían de la maraña de telas y, en fila, salían del espacio.</p> <p>Esta estructura algo más libre ayudó a estar más atentas a las acciones del público y acompañarlas, en vez de estar pendientes de qué era lo que tenía que pasar. Sin embargo, creo que esto podría lograrse mejor si es que realmente no hubiera estructura alguna.</p>	

Bitácora – Experiencia abierta n.º 6 UNIR_telas	Fecha: 8 de marzo de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 8 de marzo de 2019	
Número de asistentes: 11	
Lugar: Exteriores FARES	
<p>Se decidió que esta última experiencia se realizaría en los exteriores de la Facultad de Artes Escénicas. Al explorar con un ambiente distinto quería observarse si el espectador reaccionaría de otra manera, pues se encontraba en un espacio que era más difícil de percibir como no cotidiano.</p> <p>Por otro lado, esta fue la experiencia en la que finalmente se decidió dejar de lado cualquier tipo de intento de estructura. Se marcó solo el inicio y final de la presentación. Para empezar la experiencia hablé sobre los vínculos que se formaban con los espacios o personas y entregué siete rollos de tela a siete personas diferentes, de las cuales solo dos eran intérpretes. La experiencia llegaba a su fin cuando la música acababa y las intérpretes iban quedándose quietas, sin salir del espacio.</p> <p>En este caso, solo fueron dos los momentos en los que las intérpretes tuvieron la responsabilidad de generar una pauta. El primero fue al empezar la pieza, cuando se les dio los bollos de tela a dos de ellas. Una empezó a armar el espacio, mientras la otra se escurría entre los miembros del público con la tela. Las otras cinco personas con bollos empezaron a imitar estas acciones, la mayoría decidió generar líneas en el espacio. Desde ese punto las cosas se desarrollaron según las acciones/reacciones de los espectadores. El segundo momento en el que las bailarinas marcaban una pauta fue el final de la experiencia; en este caso, las pautas musicales y de movimiento (la canción acababa y las intérpretes se quedaban quietas) eran tan claras que poco a poco se llegó a una pausa conjunta, en la que todos nos observamos por un momento, para luego salir del espacio.</p> <p>La falta de una consigna previa tuvo una repercusión clara en el nivel de interacción entre el público y los intérpretes ya que, esta vez, las bailarinas, a través de sus acciones, eran responsables de guiar directamente la exploración, dando a entender qué hacer con el material presentado en escena. En ese sentido, se debió trabajar para transmitir intenciones claras al momento de interactuar con el público ya que el cuerpo de las intérpretes en este caso debía cumplir el rol de la consigna. Esta finalmente fue la característica decisiva entre el rol del intérprete y el público en esta experiencia (y las otras también, en realidad), varios asistentes mencionaron que intuían quiénes eran los intérpretes puesto que mostraban poca inseguridad respecto de lo que debían hacer.</p> <p>Asimismo, la falta de consigna representó un reto en tanto el público se mostraba más renuente a actuar en un espacio sin reglas aparentes. No obstante, esto también generó la posibilidad de crear dinámicas propias.</p>	

Bitácora – Experiencia abierta n.º 7 UNIR_sombras	Fecha: 26 de marzo de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 26 de marzo de 2019	
Número de asistentes: 7	
Lugar: Salón de FARES	
<p>En esta primera experiencia de UNIR_sombras las preocupaciones principales eran la oscuridad y la falta de una consigna clara sobre lo que se debía hacer en el espacio. La oscuridad es un elemento intrínseco a esta etapa de UNIR, por lo que no podía hacerse nada respecto de su presencia en la puesta, pero es un elemento que evoca tantas imágenes diferentes y al que la gente se enfrenta de tantas maneras, que simplemente no sé sabía si el público reaccionaría de manera positiva o negativa a ella. Por otra parte, temía que, debido a que el público ingresaba a la instalación ya montada sin una consigna específica, este no tuviera ningún tipo de referencia sobre lo que se podía o no hacer en ella. Al contrario de UNIR_telas, en dónde se ingresaba a un espacio vacío, pero que, al crearse, generaba sus propias reglas; UNIR_sombras le pedía al espectador ingresar a un ambiente ya construido que podía tener reglas que el espectador ignora. Para mitigar la posibilidad de que el público se sintiera totalmente perdido dentro del espacio, se decidió que dos las intérpretes ingresaran primero o entre los primeros asistentes y caminaran en medio del espacio.</p> <p>Pese a estas preocupaciones, la experiencia se desarrolló con fluidez. Si bien al principio los espectadores no estaban seguros de qué hacer con las luces, muchos se acercaron directamente a ellas a observarlas de cerca y, una vez que alguien las tocó y no hubo algún tipo de reproche al respecto, la exploración de lo que se podía hacer con el objeto se desarrolló sola. El tema de la oscuridad, finalmente, tampoco representó un problema, los asistentes parecían estar cómodos en la oscuridad.</p> <p>Para concluir, al igual que en UNIR_telas, el final de la experiencia se marcaba con una pausa de los intérpretes; en este caso los espectadores también se percataron de la inmovilidad de algunas personas y se unieron a la pausa. Sin embargo, en este caso algunas personas se encontraban sentadas, algunas eran espectadores, otras intérpretes (aunque, en principio, los asistentes no sabían quienes eran) y poco a poco todos se fueron sentando. El verdadero final se dio cuando todos llegamos a una pausa, estar todos sentados en el suelo mirándonos.</p>	

Bitácora – Experiencia abierta n.º 8 UNIR_sombras	Fecha: 2 de abril de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 2 de abril de 2019	
Número de asistentes: 14	
Lugar: Salón de FARES	
<p>El único cambio que se hizo en el diseño de esta segunda presentación fue la indicación que se les dio a dos de las intérpretes en la experiencia anterior al momento de ingresar. Esta vez, entraron junto a los últimos espectadores. Pese a ello, la mayoría de los participantes se dirigieron directamente hacia las luces, en apariencia confirmando una serie de cosas: la primera, que no era necesario que las intérpretes “dieran el ejemplo” al transitar por el espacio; la segunda, que la consigna dada antes de entrar era suficiente; la tercera, que se debía confiar más en la autonomía del espectador; y, finalmente, que el objeto en sí mismo era lo suficientemente llamativo como para invitar al público a acercarse y, en varios casos, tocar el objeto;.</p>	



Bitácora – Experiencia abierta n.º 9 UNIR_sombras	Fecha: 2 de abril de 2019 Por: Belén Camasca Vásquez
Fecha de la experiencia: 2 de abril de 2019	
Número de asistentes: 14	
Lugar: Salón de FARES	
<p>En esta última experiencia las intérpretes volvieron a entrar junto al último grupo de espectadores, por lo que se pudo confirmar que, a excepción de la consigna dada antes de ingresar, no era necesario dar ningún otro tipo de premisa práctica, es decir pautas corporales; pues los espectadores se apropiaban del espacio sin la necesidad de incitarlos de manera insistente. En ese sentido, se recordó que no se debe subestimar a los miembros del público y se debe confiar en su capacidad de decisión e iniciativa. Sobre todo, si se enfrentan a un objeto que despierta curiosidad o apreciación, como fueron las luces en este caso.</p> <p>Al iniciar hubo ciertas preocupaciones en torno a la cantidad de espacio necesario para llevar a cabo una exploración cómoda entre los asistentes, pero una vez que todos estuvieron distribuidos en el aula fue evidente que el espacio era suficiente para todos. No sé volvió a considerar el número de asistentes y sus posibles implicancias hasta el final de la experiencia. La cantidad de personas y el hecho de que no todas podían verse entre sí (debido a la oscuridad y a la distribución de las personas en el espacio) llevó a que, en esta ocasión, no se lograra llegar a una pausa total, tuvo que dejarse en claro verbalmente que la pieza había terminado.</p> <p>Aunque se consideró que la oscuridad podría ser complicada de manejar al principio, sucedió que el ambiente de juego y exploración se instauraba rápidamente. La oscuridad era un factor determinante en la sensación de libertad y posibilidad para muchos de los participantes, aunque por diversas razones. Para algunos, la oscuridad te da libertades que la luz no te da; para otros era interesante en tanto daba la posibilidad de jugar con la gente, sin saber en realidad con quién estás interactuando. Así, aunque al inicio se consideró que la oscuridad podía ser una complicación, esta fue determinante para el disfrute de las experiencias.</p>	

ANEXO 2. Video de registro de las Experiencias abiertas de UNIR

<https://vimeo.com/404107045>



ANEXO 3. Encuesta

- 1) ¿Qué tan autónomo se sentía en el espacio que se creó durante la experiencia? Marque del 1 al 5, donde 1 representa 'nada autónomo' y 5 'totalmente autónomo'.
- 1 2 3 4 5
- 2) ¿Siente que el espacio lo invitaba a ser parte de la experiencia? Marque del 1 al 5 donde 1 representa 'para nada' y 5 'totalmente'.
- 1 2 3 4 5
- 3) ¿Considera que los intérpretes generaron una conexión con el público? Marque del 1 al 5 donde 1 representa 'para nada' y 5 'totalmente'.
- 1 2 3 4 5
- 4) De considerar que sí hubo una conexión, ¿cómo cree que esta se generó? Por ejemplo, desde la mirada, el movimiento, las expresiones faciales, etc.
- _____
- _____
- 5) ¿Cree que es relevante crear puestas en escena donde público e intérpretes interactúen? Marque del 1 al 5 donde 1 representa 'para nada' y 5 'totalmente'.
- 1 2 3 4 5
- 6) ¿Cree que existía una acción específica a realizar dentro del espacio? De ser así, ¿cuál era?
- Sí No
- ¿Cuál? _____
- 7) ¿Considera que era posible modificar dicha acción o realizar acciones diferentes?
- Sí No
- 8) ¿Siente que existen diferencias entre el rol del intérprete y el del público en esta experiencia?
- Sí No
- ¿Cuáles? _____
- _____
- 9) ¿Siente que en general existen diferencias entre el rol del intérprete y el rol del público en piezas de danza? ¿Cuáles?
- Sí No
- ¿Cuáles? _____
- _____

ANEXO 4. Resultados encuestas – Experiencias abiertas

Resultados totales, UNIR_telas

Total de encuestados: 23

	Preguntas	1	2	3	4	5	-
1)	¿Qué tan autónomo se sentía en el espacio que se creó durante la experiencia?		1	11	9	2	
2)	¿Siente que el espacio lo invitaba a ser parte de la experiencia?		2	4	6	11	
3)	¿Considera que los intérpretes generaron una conexión con el público?		1	5	11	5	1
5)	¿Cree que es relevante crear puestas en escena donde público e intérpretes interactúen?		1	3	11	8	
4)	De considerar que sí hubo una conexión, ¿cómo cree que esta se generó?						
	Alguien que conocía me invitó a pasar y todo fluyó. También quise jugar.						
	Por el movimiento, veía cómo se movían entre nosotros y alrededor, eso daba la idea de que no estábamos solo para mirar.						
	Con el movimiento, expresiones faciales, peso a través de la tela.						
	Cuando te dabas cuenta que te acorralaban, como si fueras perseguido.						
	Por el juego y movimiento.						
	Por el movimiento y las miradas.						
	Las acciones de las intérpretes en relación al público (involucrando las telas).						
	La acción de los intérpretes con las telas (enredarnos) invitaba a participar.						
	Entregar y envolver con la tela, La mirada puede ser más evidente.						
	Con el movimiento y las expresiones que se compartían con el público.						
	Miradas directas, enredarse con la tela, te dan la tela o cuando se mueven cerca a ti.						
	Cuando te invitan a participar, me dieron un ovillo, con eso me empecé a mover y a crear el espacio.						
	Desde que las personas comenzaban a moverse.						
	Porque tomaban la iniciativa de mostrarse libres en el espacio.						
	-						
	Mirada de interés.						
	Mirada, baile, expresiones corporales y faciales.						
	Al inicio la mirada, luego el movimiento.						
	La mirada, el movimiento, expresiones faciales, la música también, pero pudieron encontrar música menos pop.						
	El movimiento entre intérpretes y público.						
	Desde el movimiento.						
	Desde el movimiento, sentí que me invitaban a disfrutar el espacio.						
	Desde el movimiento.						

		Sí	No	-
6)	¿Cree que existía una acción específica a realizar dentro del espacio? De ser así, ¿cuál era?	13	10	
Jugar, enredarse, enredar, escapar.				
No quedar atrapado (pero no parecía que ese fuera o no el objetivo)				
Al inicio sí: jugar. Luego se convirtió en un juego de comunicación.				
Evitar quedar enredado, mantenerse libre.				
No				
Intérpretes tenían que atrapar a los espectadores.				
Divertirme				
Todo parecía aleatorio con el objetivo de hacer participar al espectador.				
Generar nudos				
-				
Improvisar un espacio con las cintas, Atrapar a los demás.				
No era un objetivo, se trataba más de jugar.				
¿Moverse?				
Explorar				
-				
La dualidad de jalar-soltar.				
-				
Interrelacionar con las telas.				
-				
-				
Observar, moverte y sentir la energía.				
-				
-				
		Sí	No	-
7)	¿Considera que era posible modificar dicha acción o realizar acciones diferentes?	20	2	1
8)	¿Siente que existen diferencias entre el rol del intérprete y el del público en esta experiencia? ¿Cuáles?	14	9	
No lo sentí, me sentí parte de un todo en el que todos eran iguales.				
No parecía que se tratara de hacer una diferencia entre unos y otros, pero al inicio sí se notaba quién era quién.				
Sí, al momento de quienes sabían qué hacer y quiénes no.				
No pude diferenciar, siento que tenían el mismo rol.				
No				
No mucho, siento que hubiera sido mejor si los intérpretes nos hubieran invitado a ser parte de u obligarnos a.				
Al final y al inicio				
El intérprete tiene que hacer participar al público y el público decide hasta dónde participa.				
El intérprete direcciona la experiencia. El público puede jugar hasta que los intérpretes den la señal de que se ha pasado a otra "parte" de la pieza.				

El rol del intérprete es guiar al público para, posteriormente, hacer que formen parte de la experimentación.
Los intérpretes invitaban a otros a participar, yo no.
Solo en tanto uno incita o invita al otro.
-
El rol del intérprete es activo y consciente y el del público en un inicio más pasivo hasta llegar a ser activo si sabe que lo sería.
El intérprete debe interactuar e invitar al público.
El público elige la pasividad y la expectación. Hay una experiencia estética que el intérprete no llega a ver.
-
-
El intérprete se encuentra en un entorno que ya conoce, el público, no.
-
-
Siento que los intérpretes nos guiaban e invitaban a unirnos.
El intérprete tenía que motivar al público a atreverse a experimentar con su cuerpo.



Resultados totales, UNIR_sombras

Total de encuestados: 35

	Preguntas	1	2	3	4	5	-
1)	¿Qué tan autónomo se sentía en el espacio que se creó durante la experiencia?			2	8	20	5
2)	¿Siente que el espacio lo invitaba a ser parte de la experiencia?				5	30	
3)	¿Considera que los intérpretes generaron una conexión con el público?	3		2	12	17	1
5)	¿Cree que es relevante crear puestas en escena donde público e intérpretes interactúen?			1	8	24	2
4)	De considerar que sí hubo una conexión, ¿cómo cree que esta se generó?						
	Desde el movimiento						
	-						
	-						
	Desde el movimiento y la mirada.						
	Por el juego con las luces, podías jugar con otras personas.						
	El juego y la exploración te hacían involucrarte con otras personas, a veces aunque no supieras quiénes eran.						
	-						
	Desde el movimiento, la música, las pocas luces						
	Desde la mirada hubo complicidad, desde el movimiento, juego, libertad.						
	El movimiento, la mirada.						
	El movimiento, la dirección de los brazos con las luces, la dirección de sus brazos parecía ser la dirección de las luces, como una extensión.						
	Todos nos aventamos y esquivamos botellas.						
	Desde el movimiento. De hecho, esta vez pude ver a Belén (también intérprete, creo) empezando a interactuar con una botella. De ahí creo que se dio incentivos para moverse u observar el entorno. También creo que las intérpretes fueron receptivas con la atmósfera del público.						
	La interacción, considero, se dio sobre todo a través del movimiento.						
	Desde el movimiento y los elementos del espacio, que de por sí eran llamativos por las luces.						
	Desde el movimiento y la mirada.						
	Desde la mirada hasta los movimientos.						
	Una chica me puso una botella alrededor por 10 minutos.						
	Desde la sensorialidad y el juego. Imagen mental: polillas atraídas a la luz.						
	El uso de los elementos (botellas), miradas y forma de moverse de las personas.						
	Desde el movimiento. Desde mi experiencia no hubo miradas, justamente porque fue espacio bien íntimo para mí, pero el movimiento sí me daba reacciones en el cuerpo.						
	Desde el movimiento que llamaba a la imitación.						
	Desde el movimiento.						

Movimiento.				
Movimiento: a través de las botellas.				
El movimiento.				
Desde el movimiento, la luz. Dinámica de juego.				
Desde el movimiento. Era como un juego.				
El movimiento y la luz.				
Consideramos que esta conexión se generó como colectivo, desde la mirada, movimiento y juego con la luz.				
Desde la mirada, el movimiento y el uso de las luces.				
El movimiento, la mirada y el juego.				
La fluidez del juego contribuye a una identificación con la información e inocencia del espectador.				
-				
-				
		Sí	No	-
6)	¿Cree que existía una acción específica a realizar dentro del espacio? De ser así, ¿cuál era?	10	24	1
-				
-				
Explorar				
-				
Jugar				
-				
-				
Jugar con las botellas colgadas y sueltas.				
-				
Jugar con los materiales en escena.				
-				
Jugar, no sé, es amplio, mirar, rodar las botellas, tirarlas, balancearlas.				
Soltar, liberar (palabras recogidas de unos compañeros).				
-				
-				
Creo que se buscaba explorar con los objetos desde el impulso que estos causaban en el público.				
-				
-				
-				
Si había una creo que es: andar por el espacio como deseemos.				
Creo que la "acción" no es un término adecuado para describir lo que pasó en el espacio uwu.				
-				
-				
-				
Interactuar con las botellas.				
Jugar con las botellas.				

-				
-				
-				
-				
-				
-				
Jugar con las luces. Es una especie de mandato. También parecía que todos debíamos "admirar" la luz.				
Movimiento / Sensación de complicidad e inocencia.				
Movimiento de la luz y de las personas.				
			Sí	No
				-
7)	¿Considera que era posible modificar dicha acción o realizar acciones diferentes?	23	10	2
8)	¿Siente que existen diferencias entre el rol del intérprete y el del público en esta experiencia? ¿Cuáles?	17	15	2
-				
La experiencia involucra al espectador, pero el intérprete te lleva a su mundo.				
-				
Se mezclaron con el público, en realidad.				
Era difícil diferenciar entre ambos, no se sabía quién era quién.				
-				
-				
El público tiene una experiencia visual y el intérprete es lúdico, siento que el intérprete es más personal, aun así ambas experiencias terminan siendo agradables.				
-				
-				
Existe un mayor entendimiento de las dinámicas, sales más satisfecho con la experiencia.				
-				
Creo que la experiencia se percibe desde el punto horizontal, lo que hace imperceptible el rol integrador (mi hipótesis) del intérprete.				
Los del público son sujetos a esta encuesta.				
(No) Porque de alguna forma ambos son parte del espacio en el que se crea y cada cuerpo hace una diferencia esté o no en movimiento.				
-				
La experiencia es única y personalizada cuando el público se vuelve parte de la escena.				
El intérprete nos llevaba a su mundo con lo que hacía.				
Que el intérprete de alguna manera dirige las reglas del juego.				
-				
-				
Definición de movimientos y dirección de estos.				
Los movimientos.				
Cómo se movían.				
Siento que el rol del intérprete es más activo en el inicio que algunas personas del público.				
Al principio el intérprete estaba más activo.				
-				

-				
-				
-				
-				
-				
(No) Se mezclaron muy bien con el público.				
Fundamentalmente el intérprete debía activar al público.				
Los intérpretes como que incentivaban a la acción.				
		Sí	No	-
9)	¿Siente que en general existen diferencias entre el rol del intérprete y el rol del público en piezas de danza? ¿Cuáles?	35		
Las personas que están en escena y quienes las observan.				
-				
Hay una diferencia de espacio, unos están sobre el escenario y otros sentados en las butacas.				
-				
-				
-				
-				
Siempre (en mi opinión) el ser parte de la experiencia va a dar un resultado más agradable. Siempre y cuando el entorno sea más agradable.				
El distanciamiento, la barrera/pared que separa a un espectador del público, puede que aquí fue borrada.				
Por el lugar específico: sillas-público escenario-bailarina				
Sí, depende mucho del rigor y/o dificultad del movimiento. Si te dan la libertad y mucho mejor si es a oscuras te sientes en una atmósfera más introvertida y cómoda contigo mismo.				
Sí, desde sus posiciones en el espacio, uno mira y el otro actúa.				
Quien ve y quien baila (literalmente). Va a depender del enfoque donde se perciba la danza.				
No sé.				
Quizás la finalidad de cada uno o la intención que podría haber en cada sujeto. Me parece que es muy relativo ya que todos los sujetos son diferentes.				
Usualmente, el público solo está para observar las piezas mientras que los intérpretes son los que realizan acciones en el espacio.				
El público usualmente solo recibe lo que el bailarín le brinda y lo interpreta mas no forma casi parte de la escena.				
El público se movía como (ininteligible)				
Que el público es netamente observador en la mayoría.				
Capacidades físicas, conocimiento artístico o intelectual y sobre la obra.				
Espectador e intérprete, o sea observador y un accionador.				
La corporalidad y soltura.				
La soltura del movimiento.				
Cómo se mueven.				
En general el intérprete juega un papel activo mientras que el público uno pasivo.				
El público tiene un rol más pasivo y el intérprete uno más activo.				
Espacio escénico (público-espectador). Energética.				
La disposición de la escena.				

Dónde se sitúan los intérpretes y dónde el público.
Observador-ejecutante, emisor-receptor. pasividad-actividad.
Quien observa y quien hace, ligado a lo activo y pasivo.
El espectador hace, mientras que el espectador es un receptor.
Recuerda a la relación tradicional maestro-alumno: el alumno no sabe y el maestro debe enseñarle todo. Esta verticalidad se desplaza a las presentaciones.
Un rol pasivo y otro activo, gente que baila y gente que especta.
Depende de la iniciativa de cada uno, si el intérprete da lugar a la iniciativa del público y cómo "modula" o "controla" sus acciones.



ANEXO 5. Guía de conversación

Relación espacio público

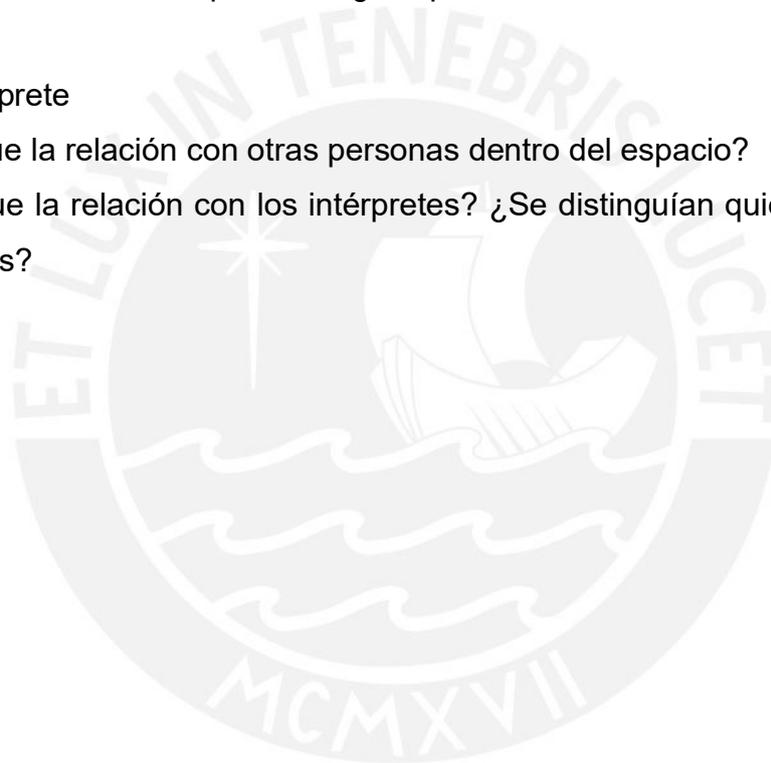
- ¿El espacio se llegó a sentir ajeno/incómodo?
- ¿Cuál fue la primera impresión que se tuvo del espacio?
- ¿Fue cambiando esa impresión?

Uso de recursos y consignas

- ¿Sintió que, como espectador, tenía una acción a realizar dentro de la pieza?
- ¿Era posible cambiar la premisa? ¿Era posible decir 'no'?

Rol del intérprete

- ¿Cómo fue la relación con otras personas dentro del espacio?
- ¿Cómo fue la relación con los intérpretes? ¿Se distinguían quienes eran los intérpretes?



ANEXO 6. Conversaciones con los espectadores de UNIR

Conversación abierta n.º 1

Experiencia abierta n.º 2 de UNIR_puntos

Belén. ...cuerpo y en qué pensamos cuando vamos a ver una puesta en escena. Básicamente son esas preocupaciones respecto a cómo la puesta en escena puede ser un lugar para deconstruir, tal vez, las relaciones que tenemos con los bailarines y la relación que tenemos con nuestro propio cuerpo. La instalación nace como un deseo, tal vez no tan bien concretado todavía, de encontrar un espacio, en la puesta en escena, que tiene un poder particularmente potente para encontrarnos los unos con los otros. Y también generar un espacio en el cual la inserción del espectador, dentro de la pieza, no sea necesariamente drástica. Mi intención no es tratar de jalar al espectador para que participe, sino generar un espacio en el que sienta -tal vez, con algo de esperanza- que puede jugar, en el que se sienta invitado, en el que se mueva. En verdad es eso: que la gente se mueva.

Participante 1. Esto es parte de tu proyecto de investigación ¿cierto?

Belén. Sí, es mi tesis.

Participante 1. La pregunta iba a en qué parte de la investigación te encuentras.

Belén. En ninguna, muchachos, en ninguna (risas), ¿qué es la tesis y cómo se avanza la tesis? (risas). Estoy en una etapa en la que de hecho he propuesto algunas cosas, tengo algunas ideas de donde quiero sacar información, de qué espacios quiero nutrirme y llevar a la puesta en danza contemporánea. Por ejemplo, los espacios de instalaciones de arte, cuestiones de performance también, cómo generar espacios medianamente amables desde algunas cuestiones de pedagogía de la danza. Y, claramente, generar dinámicas desde la exploración corporal. Diría que, en verdad, todavía estoy en una etapa superbásica de lo que estoy haciendo y, de hecho, quiero seguir explorando mucho más dentro de esta idea de que el espectador se una al artista en escena.

Participante 1. Chicos, tienen alguna pregunta que quieran hacerle a Belén o a las chicas que han acompañado esta experiencia. Una pregunta que tenga que ver con la experiencia que acaban de vivir, ahora.

Belén. Sí sería superinteresante escuchar, más que preguntas, ideas respecto a lo que ha estado pasando acá.

Participante 2. En primer lugar, felicitarlas por el proyecto. Me ha parecido, sí, liberador; en el sentido de que cuando uno va a ver una pieza de danza, el bailarín genera algo a ese espectador y le deja con ganas de querer experimentar ese movimiento. Creo que esta pieza ha dado esa oportunidad, a pesar que al inicio hubo resistencia. Quería preguntarte de qué forma... si bien es cierto al inicio hay como una especie de camino, hubo un momento en que la mayoría de nosotros nos quedamos al final y de qué otra manera podríamos aprovechar, no solamente ese espacio, sino también lo que está aquí. Y si esa instalación es permanente y qué tal si se puede romper. ¿Qué opinas?

Belén. Sí, de hecho algo bacán, respecto a la última parte, para empezar, que surgió ahora es que la primera vez que lo presenté la gente respetó mucho el espacio. Nada se cayó, los globos no se movieron, nadie jaló los globos a otro lado. Pero eso me pareció bravazo. La idea es que el espectador sienta que esto es su espacio y, como tal, pueda jugar con el espacio también. Si bien se propone, las divisiones parecen ser permanentes, la idea es que tal vez no lo sean. Entiendo cómo puede ser complicado ingresar a ese juego. Luego, respecto a la última parte, de hecho el recorrido está planteado como una suerte de que va in crescendo. La idea es generar este primer espacio casi de la mano, unir puntos y los puntos están numerados, y es solo en el suelo. Luego es generar volumen, con los puntos más en el espacio. Luego, uno comienza a generar sus propios puntos, con un estímulo visual, que es este punto que se pega y que puedes unir como quieras. De hecho, ellas dos tenían diferentes maneras de interpretar este punto. Mía sí los unía, pero Alessia los interpretaba...

Alessia. Como si ese punto activara una parte de mi cuerpo.

Belén. Y la idea es que, en el último espacio, donde están los puntos imaginarios, el estímulo visual tampoco sea necesario, porque generamos esta idea del punto como cualquier parte del espacio, que puedes unir como uno quieras. Tampoco es “sí, voy a hacer mi danza contemporánea”. Si no es unir, nada más; o ver, como es la vista, desde la lejanía. Si bien hay una idea de generar esta circulación dentro del espacio, por eso está este lugar en el que puede volver a entrar o puedes largarte, si quieres, por eso la puerta no se cierra, uno puede hacer lo que quiera. Quien sea que esté dentro del espacio puede ser tanto espectador, como ejecutante. No importa si, al final, decides quedarte quieto y ver lo que está pasando en el espacio, porque ese también es tu derecho, como parte de la escena. ¿Quieres solo ver? Hubo gente que se sentó desde el principio y vio qué estaba pasando. Ver la coreografía grupal también es ser parte de ella. Todo. Por eso también era importante que nosotras nos diéramos pausas, para ver qué estaba pasando; no era solo: estoy, estoy, estoy. Sino también soy observador, nosotras también tenemos un rol dual, igual que todos.

Participante 1. ¿Alguien que quiera hacer un último comentario o pregunta?

Participante 3. Creo que eso depende de la perspectiva de cada uno. Por mi parte sí sentía que unía, desde el principio, los caminos; que me gustó cómo unieron los círculos que estaban ahí y también a través de los globos. Cuando me siguen acá es como si llegáramos al clímax. Me gustó porque tú comenzaste a invitarnos, invitar y a relacionar el espectador con los intérpretes. Eso me dio la reacción de ¿voy? ¿me uno a ellos o no me uno? Eso me gustó porque me imagino que a varios les habrá generado eso, cuando nos invitaste. La música ayuda, aparte. Y más que todo ayuda la corporalidad de ustedes, porque sin decir nada nos están invitando, prácticamente. Solo eso.

Participante 1. Muchas gracias Belén, muchas gracias a todos por asistir. El ciclo de Artes Escénicas continúa. El día de mañana tenemos, a mediodía, un taller dictado por Jhonny, que está aquí; el grupo MACA, que es Música

Académica con Actitud, que es un grupo de chicos de la especialidad de Música, que se van a presentar en Ático y, a las 7 de la noche, tenemos una conferencia performática, Líneas, que será expuesta por Luis. Mañana los esperamos a todos y esperamos contar con su asistencia. Gracias.



Conversación abierta n.º 2

Experiencia abierta n.º 1 de UNIR_telas.

Belén. Gracias por venir y por participar, por divertirse o tal vez no. Como esto es parte de un proyecto de investigación me gustaría –no es que tengan que hablar–conocer un poco sus opiniones respecto a cómo vieron el espacio una vez que entraron o cómo se sintieron respecto a las personas que estaban dentro del espacio, acompañándolas, si se sintieron totalmente incómodos, si al principio fue chévere o ya no fue chévere nunca más. Alguna idea, en verdad supersuelta, sobre esto que acaba de pasar.

Participante 1. Primero parecía una tesis de psicología, porque no tenía idea de qué hacer, al principio. Decía, qué están haciendo y decía “ya jalé”.

Participante 2. Sí estaba entretenido, no sabía uno qué hacer. Al principio no había idea de qué hacer, estaba dando vueltas y decía ¿me paro o me muevo? Nadie dijo nada, así que... a jalar las cuerditas.

Belén. ¿Alguien más se sintió así al principio?

Participante 3. De principio a fin, solo sabía que me querían atrapar y no iba a dejar que me atrapen, porque no me gusta el sentimiento de estar encarcelada. Pero sí confundida de principio a fin.

Participante 4. No sabía si quedarme en el centro o salir o cualquier otra cosa.

Belén. Me parece interesante esta idea de la confusión. Me pregunto si evitó que entraras o hizo que no quisieras entrar.

Participante 2. No sabía, cuando vi que empezaron a armar las redes creí que querían que viéramos, luego me di cuenta que nos empujaban y no sabía qué pasaba, porque no sabía quién está adentro, quién fue invitado y empiezan todos a lanzar las cosas o todo está normado.

Participante 3. Quería ir de un lado al otro sin estar atrapado, cruzar, sin quedar atado a nadie o nada.

Participante 1. No sabía si todo estaba planeado, cuando iban a un lado a otro. Así que primero veía y luego, cuando parecía todo aleatorio, ahí sí uno se confunde.

Participante 3. Uno creía que todo iba a ser como una figura, al final. Y va a salir algo de todo esto. ¿Qué debe representar esto? ¿Qué me hace sentir? No tengo idea.

Participante 5. Creo que estamos muy acostumbrados a esperar una respuesta negativa cuando actuamos en libertad. Al principio, estaba esperando, que cuando tocaba algo alguien me diga ¡no, aguántate, no hagas eso, porque no deberías hacer eso! Y como nunca llegó, se fue tornando en puedo hacer esto y esto y también esto. Y se formó un juego y se fue poniendo más divertido.

Participante 6. Creo que también salió un espacio, una atmósfera de querer jugar, de colores, quiero hacerlo, ser parte de esto. La sensación que te da el que la gente te jale es como... ya bien alejarte, acercarte, sentir, sentirte amarrado o no, permitirte la libertad de hacer lo que quieras. O no quizá lo que quieras, pero de cierto lado conectarte con lo que está pasando y permitir un juego antes, también con la música, personas que están ahí sonriendo, sentirme con la confianza de hacer lo que los demás están... y también estás como que al cuidado del otro, porque jalas algo o amarras algo y puedes hacer daño. Hay toda una conexión.

Participante 5. Generó conciencia de la distancia. Jalabas algo y veías a la persona, del otro lado, recibiendo ese impulso. De la nada te dabas cuenta que había una distancia y algo que los unía.

Belén. ¿Alguien más quiere decir algo?

Participante 1. Es sin duda lúdico, puede variar mucho los movimientos de los danzantes en este espacio. También, creo que ya lo han dicho, juega mucho el espectador, a no ser espectador solamente, a encontrarse con estos actores o danzantes.

Belén. ¿En algún momento se dieron cuenta, específicamente, quiénes eran parte del equipo?

Varios participantes a la vez. Los que jalaban las cuerdas.

Participante 3. Ahora que lo hemos recreado...

Participante 2. Por la manera en cómo estaban, en general veía que los otros que ya sabían qué iban a hacer, sentíamos esa confianza, un poco más (...). Porque las otras personas, al menos, alrededor decían “¿qué van a hacer?” y te dabas cuenta, no, no son parte del equipo.

Participante 6. En mi caso, llegué tarde. Entonces, al principio estaba (...) y luego, de la manera más (...), me sentí un (...) y tocar la gente (...).

Participante 2. ¿Quiénes eran parte del equipo?

Belén. Levanten la mano, por favor.

Participante 2. Yo creí que eran más.

Belén. ¿Alguien más quiere decir algo?

Participante 5. Quiero dar una recomendación. Si pudieran forrar los ganchitos, porque en un momento casi me caigo y me he sacado un poquito el ancho.

Participante 2. ¿Cuál es el objetivo de esto?

Belén. El objetivo, lo que estamos buscando es generar un espacio lúdico, en el cual las diferencias entre intérpretes y público se desdibujen un poco, como para

entrar todos a la escena y vivir la escena desde dentro. No porque experimentarla de otra forma esté mal o bien, sino simplemente generar otro tipo de experiencia respecto a cómo vemos la danza, cómo vemos al bailarín y cómo vemos nuestro propio movimiento también. A mí me parece superimportante que hayan pensado que hay más gente, dentro del equipo, de la que en verdad había. Porque me parece que es, entonces, bastante subjetivo cómo percibimos quién se mueve chévere y quién no o quién se desenvuelve rápido y quién no, o cómo deberíamos desenvolvernos en escena o cómo no deberíamos desenvolvernos. Básicamente es eso, una exploración de cómo unimos diferentes cosas y todo se une todo en escena.

Participante 6. Agregando un poco a lo que dices, me llama la atención bastante –ahora que lo dices– es que se arman reglas indirectas. Uno está tratando de entrar y hago tal cosa, te das cuenta que estoy yendo en una dirección u otra y (...), salimos por otro lado. Se van creando, indirectamente, reglas que nos comunican qué cosas hacer y qué no hacer, sí puedes hacer casi todo, pero esa comunicación indirecta, trasmite otro tipo de mensaje, comunicación con la persona. No necesariamente estamos diciendo vamos a hacer esto o lo otro, simplemente entramos ahí.

Participante 7. El juego se abre, se explora, el juego nace.

Participante 1. Es como cuando comenzamos, todos estábamos ahí parados, mirando, en qué momento nos van a decir para qué nos han llamado. Y de la nada uno salió, no esperar que nos digan qué hacer, sino hacer lo que nosotros quisimos. No nos dijeron nada, así que seguimos, explorando qué cosas podemos hacer y qué no, que querían hacer.

Participante 7. Podría decir que el juego invita al espectador a dejar de ser espectador, para unirse a eso.

Belén. Muchas gracias. En verdad han dicho cosas superchéveres y que me han servido bastante, para en verdad ver si esto puede crecer.

Conversación abierta n.º 3

Experiencia abierta n.º 2 de UNIR_telas.

Belén. Gracias por participar, por venir a estar con nosotros en este espacio. Este es un experimento para ver cómo generar espacios de participación en la danza o simplemente en la exploración del cuerpo. Quería que me comentaran cómo se sintieron cuando entraron, qué pensaron cuando entraron, si no entendieron nada, si piensan que no hay nada que entender, el espacio los llamó a algo, si se sintieron cómodos o totalmente incómodos, lo que salga. Cualquier tipo de feedback es bienvenido. Por ejemplo, qué opinaron del espacio apenas entraron, que está vacío y se va construyendo de todas formas.

Participante 1. Nunca me sentí incómoda, pero sí constantemente, en todo el ejercicio, trataba de entender a qué iba. Pero no le encontraba una lógica, no encontré ninguna lógica en lo que estaban haciendo. Trataba siempre de observar lo que ellos hacían. Pero constantemente el ejercicio me hacía sentir que debía liberarme, que estaba muy apretada, que todos me rodeaban y sentía que tenía que salir. El espacio... siento que se fue construyendo poco a poco, porque al principio no había nada, pero al final la red de las cintas nos limitaba a la hora de movernos. Esa es mi opinión del ejercicio. Pero sí fue relajante, no me sentí mal en ningún momento ni incómoda.

Belén. Gracias.

Participante 2. ¿Puedo decir algo? Creo que la música también ayudó. Me sentí parecido y la música ayudó con eso, la música fue super alegre, para soltar ese sentimiento de no saber qué es lo que está pasando. Pero primero, no sabía qué hacer, cómo actuar o si interactuar o quedarme ahí nada más. Y poco a poco me fui soltando. El espacio me gusta en sí, porque está bien iluminado, es bonito, hacerlo aquí contribuye a que entremos al juego.

Belén. Gracias.

Participante 3. En un primer momento sí fue demasiado evidente la incertidumbre. Tú nos dijiste “pónganse donde se sientan cómodos”. Pero cuando tienes objetos puntuales, que delimitan un centro, y tú vienes de espectador, no te ubicas dentro del centro, sino en la periferia y solamente esperas que algo pase. Y pasa como un tiempo hasta que es seguro, si es que supone que te involucres o no. Al comienzo alguien me pasó un ovillo de la tela y ahí como que empecé a entrar.

Participante 1. Sí, creo que ese punto en el que alguien te da algo ya dejas de ser espectador, como que ya te invita a participar. Las dos cosas que te invitan a participar son: cuando te dan la cinta y cuando te atrapan con la cinta también, porque eso te hace hacer algo, no solo observar, como al inicio, cuando recién estaban construyendo todo.

Belén. Gracias.

Participante 4. A mí me llamó la atención, sé que esto está limitado, pero eso es lo primero que atrajo mi vista, creí que ibas a hacer algo con las mesas o las sillas o con nuestras propias cosas. Porque mencionaste, nuestras cosas están en esa línea, pongan sus cosas ahí. Como que me vino la idea de que algo van a hacer o algo va a suceder en relación con lo que traemos aquí, al espacio. Lo último que me percaté fue de los ganchos, estos en el suelo. Es lo último de lo que me di cuenta que estaba aquí en el salón. A nivel de cómo se iba desarrollando todo, ya se vuelve más de juego, cada vez... No sé cómo era la direccionalidad, porque varía, dependiendo de cada participante. A veces me voy en floro y esto es un peligro para mí. Es más, cuando estaba probando la tensión con la tela fue que saqué lo que estaba pegado en la pared.

Belén. En verdad, esto de las cosas que se salen no es un problema; es más, está medio considerado dentro de todo el asunto. En un momento el espacio se destruye y desaparece, así como apareció.

Participante 5. Belén, me gustó que desde el inicio toda la guía era... tenía una parte de improvisación, el trayecto de las cintas, quienes guiaban, quienes eran

los guiados, los movimientos corporales, el juego que se formó, la idea de que estábamos atrapados, enredados dentro de las cintas y que después podíamos jalar más cintas y era una combinación de bastantes cosas. Me gustó mucho, es bonita la improvisación.

Belén. Muchas gracias. No sé si tienen otro comentario.

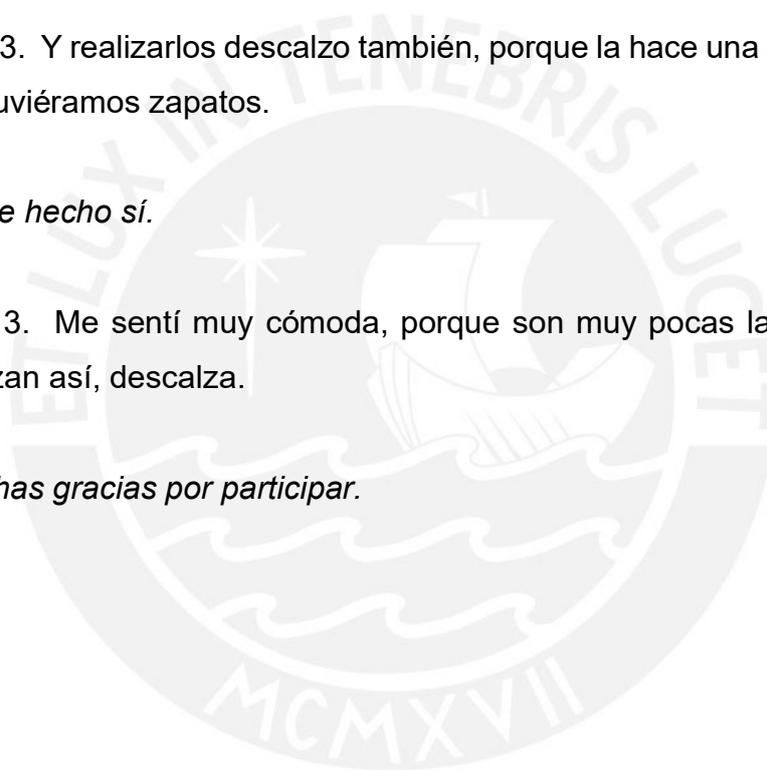
Participante 1. Es divertido cuando estás adentro, ya metido dentro de las telas y alguien más se empieza a mover y tú... no quieres, pero giras.

Participante 3. Y realizarlos descalzo también, porque la hace una actividad más fácil que si tuviéramos zapatos.

Belén. Sí, de hecho sí.

Participante 3. Me sentí muy cómoda, porque son muy pocas las actividades que se realizan así, descalza.

Belén. Muchas gracias por participar.



Conversación abierta n.º 4

Experiencia abierta n.º 3 de UNIR_telas.

Belén. Gracias por venir. ¿Alguien quiere decir algo?

Participante 1. Lo que me gustó mucho y creo que tú lo estabas provocando, o los que ya sabían de esto, es que se volvió una forma de visualizar la energía. Al mover esto, con una intención, podía hacer que te muevas al otro extremo del espacio. Parecía un huracán. Al principio no lo intenté, pero cuando vi que lo estaban haciendo, como provocando con esto, también quise provocarlo y funcionaba. Y era muy bonito. Daba ganas, incluso, de tirarse, como en las telas; pero había el riesgo de ¿me resistirá?

Participante 2. También podías lastimar a alguien si te tirabas o ahorcarla.

Participante 1. También como a los demás cuerpos no los conocía, no sabía si iban a resistir. Me dieron ganas de quedarme más rato ahí. Eso me gustó.

Belén. Si incluso tienen otras ideas como “lo odié, no sé para qué vine”, está bien.

Participante 3. Yo tengo una que no es negativa, lo siento. Sino que sentí que se hizo bien explícito estar tirones, estas oposiciones en los que se basa el movimiento. La danza, en general el movimiento, es un contrato entre fuerzas opuestas. Normalmente, esas fuerzas son parte de nuestro cuerpo. Los músculos que tenemos sirven para ir hacia un lado y al contrario, que es lo que nos permite movernos. Pero es algo a lo que estamos acostumbrados. Tener este laberinto de cuerdas hace que se viva los mismo, esta especie de cuerpo grande, ajeno al nuestro. A veces sentía que era jalado en una dirección y luego en otra y dije esto me está haciendo danzar, está haciendo esto que hago en automático, con mi cuerpo, a través de una comunicación.

Participante 4. Al inicio no sabía qué hacer, ni cuál era el fin de lo que estábamos haciendo. Tenía la expectativa de ver una proposición escénica teatral,

básicamente. Gente hablando, interactuando, actuando. Pero, de pronto, me di cuenta que era una propuesta diferente, alternativa, que no deja de ser escénica o que podría ser escénica. Como que en un inicio todos estábamos desconcertados, porque no sabíamos qué hacer con esto, porque no había instrucciones y para mí fue pararme un rato, para ver qué está ocurriendo y ver que, bueno, es como jugar, experimentar con los lazos. Y empecé a moverme un poco, hasta ese momento me sentí cómoda. Pero los lazos se empezaron a cruzar, la gente empezó a tener nuevas ideas de cómo cruzar los lazos, por dónde ir y, de pronto, me di cuenta que ya era demasiado enredado. Primero pensé en mi pelo, que se podía enredar, porque mi pelo se enreda en todo, y me asusté. Luego vi que no había mucho espacio físico y eso me abrumó, porque me abruma el contacto físico con gente que no conozco. Sentí una tensión muy fuerte y preferí, cuando ya todo estaba por todos lados, ya preferí sentarme, ya cumplí mi fin de tomar la iniciativa y me senté a un lado a observar a los que sí disfrutaban el contacto físico.

Belén. Gracias. Claro, se asume que no todo el mundo quiere tener este tipo de contacto ni todo el mundo debe querer tener este tipo de contacto. Y no todo el mundo debe querer este tipo de contacto, lo cual está bien. Mi pregunta, en base a esto, es si en algún momento te sentiste forzada dentro del espacio, a realizar, a entrar dentro de este juego o sentiste que cómodamente podías haberte sentado y nadie te diría nada.

Participante 4. En un inicio me cuestioné qué pasa si me salgo, la gente que está organizando esto qué va a pensar, van a pensar que no quiero participar. Entonces, vi a una chica que estaba ahí sentada y dije si alguien más se ha sentado quizá yo también lo podría intentar. Lo probé por un rato y como vi que no hubo una reacción negativa disfruté de lo que estaban haciendo, pero sentada.

Participante 5. A mí también me pasó que, después de un rato, dije creo que ya es suficiente y justo cuando empecé a desenredarme acabó el tiempo, justo coincidí con el final.

Belén. Muchas gracias.

Participante 6. A mí me pareció una propuesta en la que podías entrar y salir. Si ya no querías participar de este movimiento de telas-hilos, te podías salir. No es como cuando entras en el salón y ya está armado, por más que no quieras ya están dentro. También lo vi como que me meto entre las cuerdas, me enredo y en el momento de desenredarme, exploro. No sé si eso es lo que busca. Exploro unos movimientos que no los puedo hacer si no hay un material físico que me ayude a explorarlo. Porque este enredo de cuerdas permitía que te muevas y tal vez nunca has tenido ese tipo de movimientos en tu vida. Pero eso ayuda y es una manera de explorar la danza.

Participante 4. Quisiera volver a intervenir. Creo que quizá la propuesta, como una crítica constructiva, se podría mejorar con algún tipo de estructura que mantenga los lazos como a la altura de todos. Quizás los lazos los podrían armar las personas que están participando, pero que todo se mantengan como a la altura, para que los lazos no se caigan y, físicamente, no sea un poco incómodo mantener la dinámica. Aparte que ha sido algo bastante cambiante y yo tengo condición Asperger y me incomoda un poco ese cambio tan brusco y esa falta de estructura. No sé qué va a pasar, no sé por dónde va a pasar y pienso que también podría ser un riesgo, me pone un poco tensa eso.

Belén. Gracias. La idea es que la estructura esté en constante cambio y que el espacio permita que la estructura esté en constante cambio; pero, me parece interesante cómo generar este cambio sin generar caos, necesariamente, o sin generar peligro o incomodidad. Gracias.

Participante 7. Lo vi desde afuera, mucho rato. Visualmente, desde afuera se veía bastante curioso, era muy interesante el aspecto visual que daba. Cuando terminó la llamada me animé, apenas vi todo esto quería entrar y enredarme. Creo que a mí lo que me dificultó la experiencia cuando entré, aparte del tiempo, porque solamente fueron 30 segundos, fueron mis zapatos. Mis zapatos se empezaron a enredar en los hijos, especialmente en estos hilos de acá. Se atracaba y quería seguir moviéndome y no podía. Solo eso.

Participante 8. Me gustó mucho la comunicación no verbal. Desde el inicio, cuando le diste a cada uno el ovillo y no sabían qué hacer. Luego, alguien tomó la iniciativa de empezar a cruzarse y, de a poquitos, como que se fue armando este caos. Hasta que en un momento me sentí como un culmen, no sé si fue en la segunda canción. Luego, de a poquitos, todos empezaron a salir y cuando acabó todos sabían que había acabado, pero nadie había dicho “ya acabó”.

Participante 1. La música también es ahí un factor. Estaba buena la música. Pero también siento que, probablemente, condicionó el tipo de movimiento que se empezó a dar. No es que esté mal, sino que vale la pena hacer esto mismo con infinidad de posibilidades, para ver qué otras cosas genera.

Participante 2. También sería curioso volver a verlo con música en vivo y que los músicos se retroalimenten de lo que está pasando adentro, como viceversa. Creo que eso sería muy (...). Podrías hacer una variación con elásticos.

Belén. Gracias. Sí, estas telas me las donaron y son lo que voy a usar, han soportado más de lo que pensé que iban a soportar. Son telas de toldo. Sería bello que fuera con telas elásticas, como las que se usan para danza aérea, se enredarían menos, habría mucha más posibilidad de que confíen en dejar el peso encima de las telas, tendrían mucha más estructura.

Participante 4. Quizás los retazos que sobran de Gamarra, ir a pedir y coserlos.

Belén. Justo estos fueron retazos, así que preguntaré. Iré a buscar a Gamarra. Muchas gracias a todos por venir.

Conversación abierta n.º 5

Experiencia abierta n.º 1 de UNIR_sombras.

Belén. Quería agradecerles por haber venido y haber compartido con nosotros. ¿Qué opinan al respecto? Me gustaría saber sus opiniones, sin ningún tipo de pregunta específica, y luego ir buscando un poquito más al fondo.

Participante 1. Creo que fue mágico. Llegué y de pronto vi las luces y dije “¡wow!” y de pronto veo que empiezan a agarrar las luces y dije también puedo jugar y me puse a jugar. Después llegué a un punto en que encontré un juego con esto de acá, (...) la dinámica. Y después lo vi de otra manera, eran como bolitas de energía. Era muy bonito y empecé a compartir con los demás.

Participante 2. Al comienzo estaba muy confundida, porque no sabía qué podía hacer y qué no. Incluso, creo que caminando, al comienzo no más, tiraste una de las botellitas que estaban en el piso y yo me quedé loca porque dije “seguro no podemos tocar”. Luego, cuando vi que todos estaban empezando a jugar con las botellitas, empecé a explorar un poco.

Participante 3. La primera impresión fue como sorpresa, al ver el espacio. No sabía que íbamos a estar involucrados en el momento, sino que íbamos a ver una puesta, una muestra. Cuando entramos pensé que primero íbamos a pasar por el espacio y luego iba a haber algo. Pero ese algo nunca llegó y después me di cuenta que éramos parte de ese algo, porque empezó un juego como *in crescendo*, que jugábamos solos, después con todos, después solo la música nos llevó a otro lado, era una atmósfera. Fue como bien sensorial, porque todo estaba oscuro. Las luces, los focos que llamaban la atención. A la gente que estaba lejos de las luces no las veías, pero cuando se acercaban podía reconocerlas. Eso era muy chévere.

Participante 4. Me gustaron bastante muchas cosas. En primer lugar, la luz; porque te da un punto de visibilidad, donde vas a ir casi naturalmente. El agua, me gusta por la fluidez que genera y, a la vez, hay un poco de fragilidad en esta botella. Entonces, como que me aventuraba, pero era un toque cuidadoso. Eso

era bacán, porque me generaba un control sobre lo que estaba haciendo. Y eso se potenciaba con la música. Creo que hay una elección de frecuencias medio graves, que tiene que ver también con el parlante, que ayuda conque esa sensación de que estás “dentro de” funcione. Eso ya tiene que ver con la calidad del sonido. Como estás en ese registro, ahí es como en acuático, no es escuchas así no más frecuencias agudas, lo primero que llega son ondas grandes. La música me ayudó con eso. De ahí la disposición del aire también te da una idea de flote. Hay niveles y como no está tan alto, todo está a tu disposición, es bastante amigable e invita mucho a la comunicación o al desarrollo de uno, porque sentí que podía estar aislado todo el tiempo y no había ningún problema. Me sentía bastante cómodo, aceptado por el ambiente. La verdad todo era bastante bonito.

Jorge Pablo. Me gustó mucho el inicio, porque dije dónde me coloco y veo que la gente está moviéndose, como observando qué onda con estas cosas, porque hay su variedad y, eventualmente, me encuentro que todos están moviéndose un poquito, como explorando el espacio. Y dije puedo hacer eso también y empecé a andar por ahí, a ver con quién me topo ahora y ya la música empezó y, naturalmente, empiezan a aparecer cosas con las botellas, con las miradas, sorpresas en general. Lo que me gusto fue que como se hace mucha comunicación, mucho diálogo, encontré muchos momentos divertidos con las personas. Con Aldo estuvimos un ratazo jugando con esta cosa de las alturas, que algunos tienen. Con Antoine también fue una cosa que roto los que se pueden rodar por donde quieras. Fue muy divertido.

Belén. Gracias. Quería agradecerle a Mía y Alessia, son parte del proyecto. Ellas son parte del grupo de “intérpretes”, si es que cabe la palabra en este proyecto. Quería que lo supieran, porque han estado acá desde el comienzo.

Participante 5. Había gente bailando al medio.

Participante 6. Para mí fue muy lindo también, me sentí como si fuera un sueño. Al inicio no sabía cómo pararme, cómo estar, en qué lugar estar. Así que decidí sentarme a un lado, a ver a todo el mundo. Me gustaba la imagen que se

formaba con las luces y la gente quizás un poco confundida, buscando en qué lugar ponerse o buscando qué tenían que hacer. Hasta que creo que las cosas se empezaron a caer y me llegó una botella, empecé a mirarla, luego empecé a mirar las luces y entré en un viaje bastante íntimo conmigo. Pero en este mismo viaje había como más personas y cada vez que me encontraba con otra persona sentía que teníamos una especie de conexión muy fuerte, no como si fuera una persona conocida, sino una persona que había visto en un sueño o algo por estilo. A la vez, me daba miedo tocar a las personas, porque sentía que iba a incomodarlas o algo, porque también era íntimo para ellas y no quería romper eso, para esas personas.

Belén. Muchas gracias por venir.



Conversación abierta n.º 6

Experiencia abierta n.º 2 de UNIR_sombras

Belén. Quería preguntarles sobre lo que habían sentido, observado, durante lo que acaba de pasar, si algo les llamó la atención de manera particular, si algo les llegó al pincho. No sé, lo que quieran, en realidad.

Participante 1. Me gustó la oscuridad, te da libertades que la luz no te da.

Participante 2. Claro, es más íntima. Y también interactúas con la gente, sin saber en realidad con quién estás interactuando. Es como que empiezas a conversar y, de pronto no conoces, no le has dado otro tipo de libertades.

Participante 3. Me gustaron esos reflejos en el techo, no me habría dado cuenta si no hubiera sido por esto. Se movía también.

Participante 4. Era bonito estar de espectador y como persona que actúas, que participas con los demás. Porque como espectador era ver cómo la gente se movía, como conversaban actuando. Era bonito ver eso y también ver el espectáculo de luces que se formaba. Por ratos me daba ganas de echarme al piso ver lo que sucedía en el techo.

Participante 5. Las luces son bien lindas y siento que fue un contacto con el entorno y con la gente y con un soltar, en ese sentido.

Belén. Gracias.

Participante 6. También a través de ese juego conectar con la infancia interior. Esa libertad o soltura de jugar, lo repito, te conecta con tu niño interior y contigo mismo también. De hecho, interactuar bajo ese contexto mental es bastante liberador.

Participante 7. Fue como jugar a ser polilla, sentirte atraído a la luz, todo estaba alrededor de la luz.

Participante 8. Sí, no me di cuenta de otra cosa, solo las luces. Y, no sé si porque las han llenado al tope o por qué, pero algunas veces me parecía que era un reflejo y justo era la mitad de la botella, y lo de abajo parecía que era el reflejo y no, en realidad era la otra parte de la botella.

Belén. Sí, están llenas hasta la mitad.

Participante 9. Me gustó el efecto de la música en la interacción de todos. Porque eran dos canciones que han pasado. La primera, más movida, y los movimientos de todos eran más rápidos. Y en la segunda, los juegos fueron un poco más en el piso, más lentos, pero no por eso menos intensos. Eso me gustó bastante.

Belén. Gracias. No sé si tienen algo más que agregar.

Participante 10. Siento que fue un *upgrade* en esta experiencia.

Belén. Verdad que estuviste en la otra experiencia. Son diferentes.

Participante 11. ¿Sabes qué? Fue revelador cuando me di cuenta que yo era parte de todo lo que estaba pasando. Porque estaba con la idea de voy a ir a ver algo y, de la nada, yo soy parte de esto. Fue muy chévere eso.

Belén. Sí, esa es un poco la idea.

Participante 12. A mí me pasó esta vez que ahora sí tuve muchas más oportunidades de conectarme con los demás. Pero pasó algo bacán que fue cuando estábamos con Jorge y Diego y estaba viniendo más gente, de la nada, y nos sentamos, nos pusimos en un cuadrante. Y en ese momento dejé de moverme y observé. Y era como si se abriera todo lo que estaba pasando. Es algo muy interesante, porque te da esa libertad de estar, vivir un nosotros, pero también hay un nosotros que está fuera de esa parte de la relación, que solamente se ve de la manera espectador. Y yo no era (...) espectador,

puramente espectador no, nunca, me gusta estar. Al final, la imagen que se formó entre todos, que todos estaban sentados y yo era el único que estaba parado. Dije ¿qué? Me gustó mucho, porque no pasó eso la otra vez. Para mí es una muestra de la diferencia de energías y cómo eso te genera otras configuraciones, a pesar de tener exactamente los mismos estilos. Me gustó un montón, porque habla mucho de cómo va a cambiar siempre el resultado final, pero de maneras que no pensaba que iba a pasar. Después de eso, todo lo demás... genial. No sabría que más añadir porque ya te dicho otras cosas.

Participante 13. Fue muy agradable y divertido. Interactuar con las botellas fue muy divertido, porque tenías que esquivarlas, fue una atmósfera muy divertida, creo que me motivaría hacerlo en mi casa. Es una atmósfera muy buena.

Belén. Muchas gracias por venir y ser parte de esto, estar acá abiertos a que algo pase. Quería agradecerles a las intérpretes por estar acá. ¿Saben quiénes son? Quería agradecerle a Claudia, Alessia y Mía, porque siempre están metiéndole punche al proyecto y a Kira, que está mal, pero igual vino a apoyar. Gracias por venir y por las cosas que han dicho. Son muy lindos todos. Gracias.

Conversación abierta n.º 7

Experiencia abierta n.º 3 de UNIR_sombras

Belén. Quería preguntarles cómo se habían sentido, si les pareció interesante, cualquier cosa que les venga a la mente. Quiero saber cómo se sintieron.

Participante 1. Me encantó que estuviera apagado y que las botellas me servían para saber dónde estaba. Después se prestó para jugar, pero el hecho de que esté apagado me da mucha libertad.

Participante 2. Hice actividad física por primera vez en el mes. Me encantó, fue un espacio para jugar. Cuando la música estaba activa me sirvió mucho para probar nuevas sensaciones, más. E incluso me puse a bailar y yo no bailo.

Belén. Gracias.

Participante 3. Yo tenía dos sensaciones, con la luz, porque se reflejaba el agua. La primera era como vértigo, por el péndulo; me daba mucho vértigo. Pero luego descubrí que si cambiaba el foco y en vez de mirar el movimiento lo miraba en el cielo y cómo se reflejaba el agua, era lo opuesto, el antónimo. El agua y la luz era como tranquilidad, lo que pasaba arriba, lo que pasaba en el espacio.

Participante 4. También fue un lugar para hacer muchas relaciones, para armar muchas relaciones de juego. Sentía, al principio, un poco de miedo de coger las cosas, quería observarlas. Luego, cuando comenzaron a interactuar también me llamó a interactuar. Sí, otra percepción de las luces y ver al otro, porque las luces te hacían ver ciertas partes del cuerpo, no la cara. Me llamó la atención poder acercarse y sentir ¡ah! alguien puede estar observando esto. Probar el acercamiento y el distanciamiento, con este péndulo, este juego.

Participante 5. Tuve la impresión a partir de este proyecto, de que cuando comencé a bailar con la botellita, sentí que bailaba con la luz. Eso fue muy interesante para mí, sentí que tenía que liberarme un poquito más para ver a los demás (...)

Belén. ¡Qué interesante!

Participante 6. Me sorprendí la cantidad de formas en las que pude ver lo que estaba en el espacio. Las botellitas que colgaban un rato eran lo que eran, un rato se volvían -cosa que me gustaba- un arma para atacar al otro, o eran una pelota. Se volvían todo, se volvían mil cosas. Eso me permitió, me dio la libertad de interactuar de la manera en que más quisiera.

Participante 7. Por mi lado (no se entiende del minuto 04:59 al 05:11) de todo, se volvió todo (...), porque estaba lanzando las botellas, bailando alrededor de la luz, interactuar con la luz, interactuar con otras personas que te devolvieran la botella, se creó este ambiente tan cómodo.

Participante 8. Para mí la luz generó relaciones, sobre todo las que estaban como sueltas, en otros lados. Me paso primero, con esas, al pasar al lado de la persona y no poder verla, porque estás en la oscuridad, pero si acercabas la luz podías verla, podías ver su rostro, su cuerpo. De ahí lo encontré también con las botellas que estaban colgando, porque la luz te jalaba, pero atraía a alguien más, entonces estabas con esa persona impuesta y conectabas, al mismo tiempo.

Belén. ¿No sé si alguien quiere decir otra cosa?

Participante 9. Con las luces me sentía como ese pez que tiene colgado un ojo aquí y que tu ojo, de alguna manera, su percepción, está bastante brillante en (...) y casi que lo demás desaparece. Si te fijas en la oscuridad, no es tan oscura; pero, si te fijas en las luces, sientes bien oscuro lo que está alrededor. Era chévere cómo jugaba con la luz.

Belén. Gracias por venir y darse este tiempo por estar acá. Había intérpretes en la pieza. ¿No sé si sabían quiénes eran?

Participante 10. Creo que eso era lo positivo, si hubieran estado al frente se hubiera visto menos orgánico.

Participante 11. ¿Tú eras? (risas)

Belén. Las intérpretes que han estado durante todo el proceso, algunas desde el año pasado y otras desde este año, porque esta es la tercera parte de una investigación han sido Alessia y Mía, que estuvieron desde la primera parte. Luego Kira y Claudia. Les agradezco por estar acá siempre. Y Jorge, que siempre está como producción/comodín/espectador/intérprete/jalador de gente, él hace los remixes también. Muchas gracias. Gracias.



ANEXO 7. Guía de entrevista semiestructurada

Entrevistadx:

Fecha:

¿Cómo se planteó durante el proceso creativo la relación del espacio de la sala, el público y el intérprete?

¿La obra plantea en algún momento el uso libre del espacio por el espectador?

¿El nivel es invitación del espacio desde dónde se plantea?

¿Cómo se plantearon las premisas usadas en la obra?

¿Cómo se trabajó la claridad de las premisas para el público?

¿Cómo se asume la participación del público dentro de estas premisas?

¿Qué mecanismos se trabajaron durante el proceso creativo para generar conexión con el espectador?

¿Cómo se planteó invitar al espectador desde del movimiento del intérprete?

¿Hubo premisas para hacerlo?

¿Hubo ensayos con público previos al estreno?

¿Cómo se plantea la relación intérprete espectador en la obra? ¿Cómo esto se evidencia en el cuerpo?

¿Cuál es la relevancia de realizar una obra que incluya la participación del público?

ANEXO 8. Entrevistas a miembros de Quitapesar

Entrevista n.º 1 a Ana Chung, directora e intérprete de Quitapesar

Belén. Durante el proceso creativo, ¿cómo se planteó la disposición del espacio y cuál iba a ser la relación entre el espacio y el espectador?

Ana. Se planteó desde el inicio, en verdad. Lo que pasa es que la Alianza me invitó a crear algo y hablando un poco, estábamos hablando con Francesca, Silvia y un amigo, Diego, que en el proceso se tuvo que ir a Madrid, no está aquí. Y hablábamos de la problemática que sentíamos, el discurso constante de yo no veo danza porque no entiendo, me duermo, me aburro. Creo que desde que nos planteamos hacer algo que involucre al público y ver la manera de que el público se relacione con el movimiento, dijimos tiene que estar el público en escena. Y cuando me pidieron que presente la primera carpeta, ya tenía claro que el público se tenía que sentar en el escenario. De hecho, desde el inicio fue que el público iba a estar. Ni siquiera habíamos empezado a ensayar, ni siquiera estaba Fer ni Diego ni Inés en el elenco y ya había pensado que el público esté en el escenario. Porque era la única manera de hacerte sentir no espectador, sino parte de. Ahí fue cuando dije creo que la primera de involucrarlos es hacer que se sienten en el escenario. Es como evidenciar que tú también eres parte del espectáculo. De hecho, mi intención era que el público entre por el medio, no por la puerta de acá, sino por el medio, para que todos tengan que pisar el escenario en algún momento y decir okay estamos entrando aquí. Es una especie de poner en el mismo plano al espectador. Es como generar una horizontalidad. Porque a veces hay esta cosa del intérprete que es más que yo, en cambio al ponerlos en el mismo plano es: somos lo mismo. Creo que eso también fue importante.

Belén. Según esa lógica ¿por qué no poner todas las sillas en el escenario y mantener, de cierta forma, las butacas?

Ana. No te entiendo.

Belén. ¿Por qué no ir full escenario y ya no butacas?

Ana. Porque no lo permite la forma, necesitaríamos que venga más gente. Sí lo ideal sería que sería un círculo, incluso. Pero ya por el espacio en el que estás, cuando habitas el teatro, es como una manera de involucrar al espacio y

el espacio tiene esta posibilidad: no se puede poner sillas aquí. Hay como algunas restricciones también que usar, depende del espacio al que vayamos, en algún momento, el cómo se distribuye y tiene lógica porque hay una cantidad de personas que deberían venir a ver, que nos permite cubrir algunas cosas de gastos y cosas. Pero, de hecho, hemos pensado que también se podría hacer en una plaza, en un parque u otros espacios que no necesariamente son teatrales y ahí también te permite tener otra disposición. Básicamente es por la disposición del teatro.

Belén. Dentro de esta disposición ¿en algún momento se plantea el uso libre del espacio por el espectador? ¿El espectador podría irrumpir en el espacio?

Ana. Sí, de hecho, sí. No lo hemos querido poner explícitamente, pero si en algún momento a alguien le provoca sería increíble. Pero creo que justamente es por el miedo, el temor a no irrumpir o estar en el escenario, ser punto de foco, es más difícil de hacerlo, creo que la gente no se atreve mucho, pero sí es una posibilidad. Como esto es un proceso, estamos en la primera parte del proceso, encontrar la manera de involucrar a la gente. Es difícil, porque es una línea bien delgada: qué tanto permites que el público entre sin que se pierda el contenido. Porque luego es algo incontrolable, es una puerta que abres y luego no vas a poder cerrar, porque después no puedes mandar a sentar a nadie. Cómo se abre la puerta, de alguna manera, sin luego tener que decir hasta acá no más, cómo encontrar la forma de delimitar y dibujar una dinámica que te permita poner límites. Creo que por eso, a través de los hilos... En algún momento pensamos que tal vez haya gente que quiera moverse de lugar, con los hilos y cambiar. Tal vez en algún momento pensé que haya papeles con reglas de juego, para que cuando entra la gente sepa que puede mover las cosas y tal, pero lo dejamos un poco así; porque nos permite saber. Nunca, hasta el preestreno, lo habíamos hecho con gente y había un montón de cosas que no sabíamos cómo medir o controlar y después de esta experiencia podemos decir: podemos generar esto y esto, de estas otras formas. Pero es una constante prueba, prueba y error.

Belén. En relación al público y a los intérpretes ¿cómo se trabajó la invitación desde el movimiento de los intérpretes hacia el público? La conexión.

Ana. ¿Cómo se planteó? Siempre tenerlos presentes, siempre incluirlos desde la mirada, el saber que están ahí. Nunca olvidarse, porque de hecho es un ejercicio difícil. Ha sido un constante saber y decirles: por si acaso, hay gente alrededor (...) usen su mirada, usen su respiración. Pero una vez hasta no está el público no se ha podido evidenciar. Pero siempre es tener en cuenta que cuando bailas o estás ahí, tienes que saber que está el otro también. No perderte, no ensimismarte; a veces hablamos de que abrimos los ojos, pero tenemos la mirada hacia adentro y siempre hacia afuera, hacia afuera. Todo el tiempo saber a quién le estoy diciendo esto, a quién le estoy haciendo el gesto, a quién estoy llamando. Para, según eso también cómo lo haces, cómo lo dices. Es tenerlos muy presentes, no olvidarte de eso.

Belén. ¿Hubo dinámicas específicas que se trabajó con los intérpretes para, independientemente de si no se ensayaba con público, generar ese tipo de conexión?

Ana. Hicimos un día, con Dusan Fung Oré, improvisación teatral, que nos ayudó bastante en cuanto a... creo que sobre todo a la hora de proponer información, desde dónde entro con mi cuerpo al espacio, que siempre estoy dispuesto a comunicar, que siempre estoy presente y atento a todo lo que esté pasando alrededor, más que yo metido en mí. Eso nos ayudó un montón. Tuvimos una sesión, fue bien interesante porque eso nos ayudó bastante a ver el afuera. Pero no tuvimos otra dinámica aparte de las improvisaciones y buscar las preguntas que tenían ahí.

Belén. Pasando a los mecanismos y premisas que se usa en la obra ¿cómo surgió este recurso de las telas?, ¿cómo se comenzó a plantear esto?

Ana. ¿Lo de los hilos? Fue bastante conversación, preguntar de qué manera conectamos con el otro, lo trajo Fer. De hecho, hubo días en que ni siquiera ensayábamos moviéndonos, sino simplemente conversando y diciendo cómo partimos de algo como el inicio, de algo que es como el origen del movimiento, el origen del cuerpo hacia conectarte con el otro. En algún momento pensé que los hilos iban a ser como el condicionamiento de la comunicación, como el espacio y el otro te permite o hace moverte de una manera y luego la idea era que, en algún momento pensamos, que los hilos se vayan para arriba, que

desaparezcan del espacio y que el cuerpo se quede moviéndose según estaba la huella del diseño. Luego se convirtió en otra cosa, porque era cómo el hilo te condiciona no solo por dónde estás, si no por quién lo coge y cómo se vuelve una conexión más tangible de cómo me afecta el otro, de cómo coge el hilo o si lo mueve. Pero, hay mucho que conversar, de imaginar y de probar. De hecho, la primera vez que llevamos un hilo, llevamos un pabilo y fue bien divertido. Al comienzo conectábamos con puntos en el espacio donde podías amarrar o cogerte de algún lado. Pero, cuando lo probamos con nosotros mismos, cogiendo era otra cosa, era muy distinto cuando había alguien que cuando había un clavo en la pared. Era tan distinto que necesitábamos ya a las personas para poder jugar con ese elemento.

Belén. Hay un par de premisas específicas para el público. Me gustaría saber cómo trabajaron la claridad de esas premisas, hasta llegar a esas ideas. Por ejemplo, cómo transmitir que tenían que tensar el hilo o la parte, al final, que es más somática.

Ana. De hecho, al principio, en las primeras funciones tenía miedo de decirles “agarra, coge el hilo fuerte”. Creo que era eso, mientras menos sintamos que tenemos que hacer y seamos más claros de que hay que darle una indicación y la van a entender o devolver. Incluso, Fer les decía y se le quedaban mirando con una cara de qué quieres que haga. Mientras más claro y preciso seas es más fácil. Por ejemplo, decir ¿puedes amarrar esto e ir hacia el otro lado? Sin miedo a romper la “ceremonialidad”, entre comillas, o la solemnidad, quitarle ese peso justamente al estar juntos, al yo que no me puedo comunicar contigo, digo “hola, ¿te puedo pedir algo?, agarra esto”. Hay que ser naturales y muy obvios, se necesita ser más claro.

Belén. Dentro de la premisa de los hilos ¿cómo se asumió la participación del público, sobre todo en la parte en que enredan los hilos?}

Ana. ¿Cómo se asumió?

Belén. ¿Qué rol juegan dentro de la obra?

Ana. Es que ellos sean parte de la obra en algún momento, sin necesidad de decirles ven, baila, muévete. Solo el hecho de que veas, que tengas un momento

que solo el público está en el escenario, enrollando, ellos generan una pequeña pieza con lo que pasa. De hecho, una premisa que siempre les digo y no siempre pasa, es que los dejen solos, que no debería haber ninguno de nosotros en el escenario, solo el público enrollando y que eso sea una pequeña coreografía, hecha por el público, sin necesidad de decir “ahora todos van a bailar”. Es como que les das una acción concreta y, entonces, no tienen ese miedo de voy a hacer el ridículo, sino ya puedo enrollar y ese enrollar ya es movimiento y está generando una línea y un desplazamiento y eso ya es bastante.

Belén. Esto también es como con lo de (...). Ya lo has respondido, pero me gustaría como tenerlo... cómo el uso del gesto cotidiano se vincula con un discurso específico respecto al cuerpo, al bailarín y al intérprete.

Ana. Para mí el movimiento es gesto, es gestualidad. Es como una abstracción del gesto. Porque si nos movemos de una forma o hacemos una línea o una suspensión debería tener también mucho que ver con lo que estás diciendo, con cómo te estás expresando, si estás expresando dolor hay una gestualidad en el estoy triste o estoy contento. Desde eso, creo que parten del gesto, son movimientos que parten desde ahí, creo que el gesto es como el punto de partida y luego en la deformación o abstracción de ese gesto es donde queda. Creo que esa es la manera que hemos encontrado ahora de habitar el movimiento, desde algo en donde el público puede relacionarse. Si veo que la gente se mueve haciendo un gesto que puedo leer, cómo ese gesto se puede convertir en un movimiento y puedo seguir sintiendo que entiendo a qué va. Creo que ahí hablamos de esta lectura del movimiento, que no entiendo cuando veo danza porque no sé qué están haciendo; pero cuando dices lo que están haciendo es que están generando contenido, sensación, emoción, que es el gesto; el gesto es emoción, el gesto es comunicar a través del cuerpo, que es hacer danza, de alguna manera, desde lo básico.

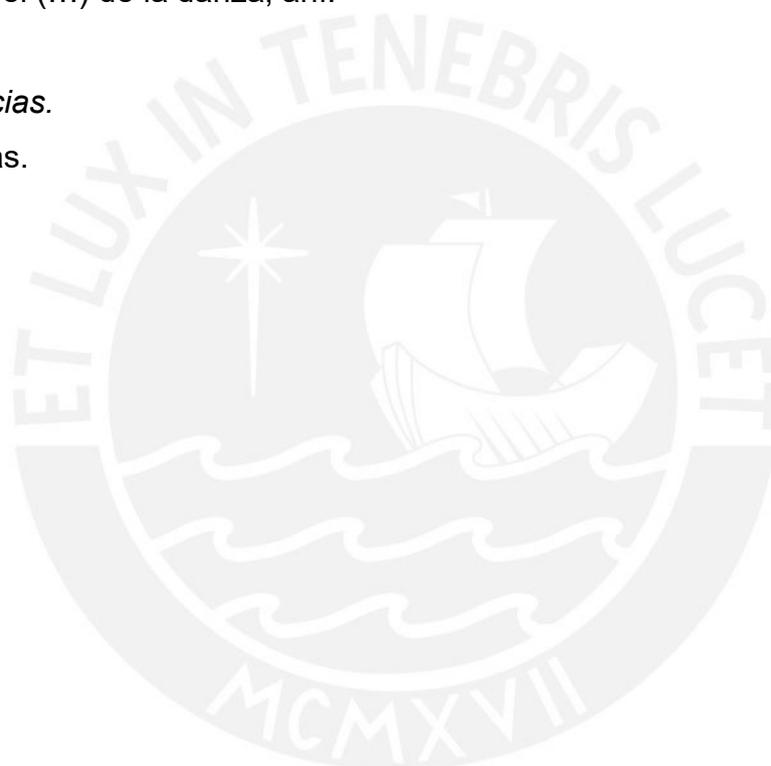
Belén. ¿Cómo se relaciona eso con la idea que mencionaste al principio, de democracia en la escena, del bailarín es igual al público?

Ana. Creo que es una cuestión justamente de identificación, de decir todos tenemos la capacidad de expresarnos y de movernos, no somos más que tú por el hecho de estar aquí en el escenario, sino así sean obras que no son inclusivas.

(...) lo dijo en el anterior conversatorio, estás en tu silla y estás participando y eres parte de, porque esto no existe si no estás aquí, tú, sentado. Creo que por ahí va, la horizontalidad es que todos nos veamos involucrados en una acción y en una identificación de decir yo también soy parte de estoy y tengo la capacidad de, más allá de... El virtuosismo creo que es parte de un entrenamiento que todo el mundo puede obtener, desde cualquier lugar, desde donde empieza. Obviamente, hay gente que va a tener mucho más técnica, que va a ser más preciso, según su recorrido. Pero, si al final alguien quiere generar algo y reconocer su propia expresividad, creo que es totalmente posible. Entonces, creo que es el (...) de la danza, ahí.

Belén. Gracias.

Ana. Gracias.



Entrevista n.º 2 a Ana Chung, directora e intérprete de Quitapesar

Ana. La expresividad. Creo que la expresión es constante, es nuestra forma - como dice Fer- de relacionarnos con el otro. El otro está presente desde el inicio, porque es eso: ¿para quién bailas?, ¿para ti, para el otro? Si estamos en escena, en un espacio escénico, siempre tiene que ver con el otro. No existe la escena si no existe el otro, si no baila solo en tu casa, a menos que no venga nadie a verte, que es un problema.

Belén. ¿Puedo hacerte una pregunta que surgió en base a esto? Justo mencionaste que la improvisación no estaba, no era un recurso desde el principio, ¿por qué se decidió justo tomar ese recurso?

Ana. ¿Por qué decidimos improvisar? Ni siquiera me acuerdo en qué momento decidimos improvisar. Creo que el hecho de que... Bueno, de hecho empezamos a trabajar un dúo. Al inicio iba a ser un dúo solo Inés y Francesca, que hablábamos un poco de esta cosa que empieza, nos basamos un poco en la mitosis, que es este proceso en el que las células empiezan a separarse. Luego Inés me llamó y me dijo que estaba embarazada y no le podía decir a nadie. Entonces les dije Inés está un poco mal con la pierna, vamos a cambiar. Y dije vamos a hacerlo Fer y Diego. Empezamos a trabajar su dúo y Fer se rompió el brazo. Dije ok, ¿ahora qué hacemos? Bueno, hagamos algo que sea un poco más cambiante. Un día, en un ensayo en el que yo estaba, porque Fer no fue a ensayar durante dos semanas y creo que Francesca se fue de viaje, quedamos Diego, Silva y yo, empezamos a hacer un ejercicio de está uno con otro y cuando uno termina entra el otro y empezamos a buscar esa conexión. A través de eso dijimos este inicio puede quedar como una improvisación y así encontramos esa dinámica. De hecho, viaje una semana importante, en la que estuvimos montando acá, y vino Christian Olivares, que trabaja mucho la improvisación y le pedí que esa semana él trabaje en enriquecer esa secuencia, generando algunas otras normas. Nosotros teníamos solo la norma de apenas se separan los dos cuerpos, ¡pum! entra otro. Luego él nos dio algunas otras variables que estuvieron interesantes y, a través de eso, dejamos esa improvisación abierta. Luego, lo de los hilos sí sabíamos que siempre iba a ser improvisación, porque dependía mucho de quiénes estaban. El gesto partió de una secuencia que sí la marcamos, que creo que es la única secuencia marcada.

Y luego, la desfragmentación de todo sí era importante que fuera una investigación de cada uno y, de hecho, lo que tenemos como premisa es que nunca fijen y siempre investiguen hacia donde los puede llevar el gesto; de ese gesto cómo parto y se convierte en un movimiento, sin perder... El reto de romper el gesto es no perder el gesto, la intención de lo que digo. Si te estoy diciendo “ven”, cómo hago un movimiento que te diga “ven” sin decir: de esto hago una parada de mano y “ven”, no, esto no me dice “ven”. ¿Cómo te puedo decir “ven” sin hacer esto? Es como ¡oh, qué difícil! Y desde ahí ir probando, como jugando. Fijar eso era como muy difícil. Y ya quedó abierto. Y el final era también eso. Luego ya después de eso dijimos vamos a divertirnos y también creo que cerrar lo coreográfico es lo que te hace olvidarte del resto. Era más fácil dejarlo abierto y seguir dejando que las personas que están alrededor te alimenten.

Belén. Quería preguntar sobre esa idea. ¿Cómo la improvisación podía, por ejemplo, cómo se relaciona la improvisación con el cambio constante que involucra que el público esté dentro?

Ana. Es que justamente como siempre va a ser alguien distinto el que va a estar alrededor, siempre va a haber algo material para improvisar, como parte del otro era como cerrar algo sin que ellos tengan que ver era como volver a cerrar la puerta. Igual una pregunta que salió el otro día, con nosotros, ahora que ya tenemos esta obra, fue cómo empezar a generar coreografías que tengan que ver ya con dúos, que haya cuartos, que haya cardúmenes, que haya líneas. Ya empezar a ver de qué manera esto ya no solo es una improvisación libre, sino también empieza a generar coreografía improvisada. Eso ya sería el Quitapesar 2. Porque para nosotros, realmente, esta temporada ha sido una real exploración, creo que sigue siendo el proceso de entender al público, qué pasa y por qué esto y desde ahí ir viendo. Después de las funciones salen ¿no?, ya, acabamos de vivir esto y cómo lo sentí; esto significa esto y tenemos que pararnos aquí o ir así. Hasta no vivirlo con gente, no era real.

Belén. ¿Ha habido alguna función en la que algo que haya hecho el público realmente te ha sorprendido?

Ana. Sí, de hecho. El viernes vino una niña -los niños nos han sorprendido mucho-, la hija de Diego y fue... ¡increíble! Desde el inicio no se quiso sentar en la silla, estuvo sentada con su papá. En un momento se relajó tanto que se echó, también hubo dos niños que se echaron en las sillas en el ejercicio, que estaban así, super abiertos. No nos ha sorprendido que haya gente que no quiere levantarse y se tiraban la bola, porque no quieren participar. La sorpresa ha sido que se han metido. No sabíamos si en el ejercicio la gente iba a hacer esto, querer meterse; pero sentir que todos están dispuestos a hacerlos es bastante rico, nos ha sorprendido la facilidad de la gente de entrar.

NN. Con respecto al tema de la voz de cada uno, que cada uno tiene un pequeño momento. ¿Cómo es que surgió eso?

Ana. También fue improvisado. Para mí era como volver a... Pasa que muchas veces me ha pasado que, incluso cuando he ido con niños a ver danza dicen: ¿por qué no hablan? Porque sí, el cuerpo dice muchas cosas, se puede expresar, pero también es importante escuchar a los bailarines hablar. La voz tiene un rol bastante importante a la hora de identificarte con la persona que está ahí. ¿No te pasa que ves a alguien bailar y bailar y no te imaginas cómo suena su voz? Creo que poder hablar, cada uno de sí mismo, y decir algo de ellos, rompe un poco con esta cosa del bailarín como... Además, como que se forma un personaje, pero no es un personaje, es una persona que también siente esto, le pasa esto a su cuerpo, le genera una dificultad. Para nosotros mismos también es difícil hablar y como bailarín no te forman para hablar. Y al final estás hablando todo el tiempo, pero desde otro lenguaje. Es como decir: ¡ah, también hablan! También se pueden conectar, pueden decir cosas. Escuchar la voz para mí es parte del movimiento, porque hay un movimiento para hablar. Tampoco queríamos fijar textos, porque íbamos a caer en la monotonía, en el representar. Iba a ser un poco difícil al inicio, irnos a lo solemne. Porque al inicio decíamos un montón de cosas super solemnes a la hora de hablar. Pero no, se les dijo habla desde lo cotidiano. Por ejemplo, si dices hoy me comí tres helados, habla desde ahí, porque es como hablar desde la parte más honesta, que también tiene que ver con cómo bailas, cómo te comunicas. Sí me pareció importante que haya otro momento para escucharlos a ellos, porque rompe otra barrera,

una barrera más, que es el de no hablar, el contener. Y te ayuda a soltar y tener otro punto de comunicación con el público, que te escuche.

NN. Estabas diciendo que hay como una democratización.

Ana. Ponernos en el mismo lugar, no decir nosotros, los bailarines, extraterrestres y ustedes los seres humanos de la Tierra. Gracias.

Belén. Gracias.



Entrevista a Fernando Escudero, intérprete en Quitapesar

Belén. Ya hay un poco de contexto al rol del intérprete en la obra. Pero me gustaría saber cómo interpretas tu rol dentro de la obra, sobre todo el rol que juega el intérprete para generar vínculos con el público.

Fernando. Es bien interesante que menciones lo del intérprete, porque no me leo como el intérprete. Así me leen acá, porque hay como roles. Me leo más como el hombre mayor, que es herido, de casualidad. Pero un intérprete interpreta imágenes, pues. Literalmente, lee. Siento que soy un observador de lo que ocurre entre líneas, no de lo que ocurre concretamente. Te veo ahora sentada, con la pierna así, totalmente atenta, frontal a mí, a pesar de que estás como indirecta y de que tu pelo está para acá. Leo todo eso, pero estás conmigo. Es inevitable que no pueda estar contigo ¿me explico? Interpreto inmediatamente eso y es a partir de eso que puedo entrar, pidiendo un permiso. El permiso es un permiso que, en mi caso, ocurre con la mirada, cómplice, con una sonrisa, con una seriedad o con una mueca, que es facial. O también, a veces, es mi cuerpo que se constriñe o se abre. Todo el tiempo, cuando me muevo pienso en imágenes, es un vicio, es mío, como persona, como terapeuta. Creo que interpreto desde las imágenes. Abro un espacio imaginal. ¿Cómo se abre el espacio imaginal? Cuando de repente te miro así, ¿ves? (risa) inmediatamente genero algo en ti y ya abrí el espacio imaginal, porque estoy logrando otra cosa que podría escapar a la entrevista literal, pero te hago imaginar algo que le está pasando a ese ser y salgo. Entro y salgo. Durante toda la obra no salgo nunca, siempre estoy en imágenes, pero son distintas imágenes que han ido ocurriendo, que cada público trae, además. Es muy importante por eso también. Hay públicos, tú sabes y te va a pasar también en tu carrera, siempre va a haber públicos chiquitos, poquitos. Y a veces los bailarines se ponen tristes o se deprimen y dicen “¡puta madre!”, pero para mí, en realidad, no hay audiencia pobre. He bailado a veces, porque he bailado mucho tiempo, no he sido bailarín profesional, pero he bailado más de 20 años de mi vida, creo que lo que más he estudiado ha sido danza contemporánea, en talleres. Porque en los 80 o 90 no había escuelas, eran talleres y mis profesoras han sido Mirella Carbone, Pachi cuando era chibolita, ya tiene edad, Rossana Peñaloza que fue mi maestra, después me fui a bailar a Nueva York. Estuve ahí. Pero nunca profesionalmente,

porque lo mío era lo terapéutico, el arte para sanar, ese era mi rollo, utilizar la energía de la gente para que vuelva su energía a ellos mismos.

Belén. ¿Sientes que este espacio, de alguna forma, genera esa como regeneración de energía?

Fernando. ¿Esa regeneración de energía, por llamarlo de alguna manera? Porque no es terapéutico, es un espacio, si quieres, preterapéutico, lo terapéutico ya son palabras mayores, no me arriesgaría a decir que es un espacio terapéutico. Pero es preterapéutico porque invita a la sanación individual, si tú decides mover tu energía desde tu asiento y cómo te conectas. Ha habido gente que nunca había hecho danza y no entendía y decía “¿qué mierda es esto?”. Pero después salía diciendo “ya entendí”. He preguntado qué entendiste y decían “no sé, pero ya entendí”. Y eso es como darte cuenta de algo que no tiene palabras todavía, pero tiene un significado. Si haces eso, eso en un proceso de encuentro de una persona es sanador, porque te ubica. Eso me lo dijo un deportista, un chico que hace mucho deporte, pero para enfermo, paradójicamente. Después le escribí y le dije creo que lo que has entendido es que no tienes que hacer deporte solamente para tus músculos, sino también respirar tu alma, creo que eso es lo que has entendido con la obra. Me dijo “me cagaste, eso era”. Claro, yo tenía que ponerlo en palabras porque trabajo con eso y puedo decirlo. Él sabía. Sales con una certeza de que algo ha pasado. Por ejemplo, contigo. Ese día en la obra, te veía y tú te echabas, me acercaba y te ibas y te apoyabas en él, recuerdo, cuando estaba agripado, en la primera función, donde nos hemos estado riendo. Pero te ibas cuando había contacto contigo. Inmediatamente, tienes un ejercicio con lo escénico porque estás terminando tu carrera, pero hay la posibilidad de leer que algo está ocurriendo no solamente en una historia, sino que algo está pasando. Al comienzo dices “¿qué mierda, qué huevada es esta?”. En verdad me lo han dicho y, después de un rato me han dicho “no, no es una huevada”. Miguel Rubio me dijo “gracias porque me han hecho acordar la importancia de no pensar, pienso mucho, soy un huevón”. Y se fue llorando, con los ojos así, llorando. Yo dije ¿qué? Que me diga eso Miguel. Y no es como estelar, sino creo que entra por otra fibra. Es una obra que entra por una fibra que tiene que ver con la calidez, con el encuentro. Hemos tenido esos elementos: calidez, encuentro, la disposición

para la... En el proceso creativo creo que Anita es un ser muy amoroso, con mucho amor, muy generosa. La importancia de un líder así, totalmente abierto, que no sabía dónde íbamos a ir a parar, pero la apertura... También decir sé qué cosa es lo que quiero, pero todo era bienvenido, todo. Después, al siguiente ensayo nos decía. “eso que has traído me ha llevado por otro lado, entonces la imagen ya no va a ser así, sino va a ser por acá, a ver, haz”. Y eso te da confianza, porque toma tu galleta, toma lo que has traído. Ella tenía imágenes lejanas, pero finalmente imágenes. Eso es un proceso inductivo, que va de lo amplio al cono y después lo abres nuevamente. Creo que es así el proceso creativo, si quieres ponerlo, donde recibe toda la información, purga, corta, *cut* y *paste* y después abre, lo limpia un poco más y hace ampliaciones, como forma.

Belén. Esas reacciones con respecto del cuerpo y como entender algo sin entenderlo o no necesitar entender, esta idea del encuentro, la calidez de la invitación, pero ¿qué cosa en la obra sientes que, en efecto, llega a generar esa sensación en el público? ¿Cómo la obra transmite esta calidez o esta invitación?

Fernando. Porque es una obra que creo que, como estética, no es pretenciosa, no pretende tres paredes. Estéticamente, desde que se abre la puerta y la música ya está y los bailarines están moviéndose, el público entra a un espacio como de ensayo. Eso creo que es un elemento que es importante, hay un relajamiento de la distancia de “voy a ver una obra de danza”. No. Ya entra a una imagen. Es como entrar a un dibujo a medio terminar o a medio comenzar. Ese es un elemento que es importante y es una invitación a que la gente se ubique. Hay gente que se sienta arriba y después se arrepiente, viene corriendo y se sienta por acá. Están haciendo eso y nosotros estamos moviéndonos ya y ya la obra comenzó. Hay gente que me ha besado o que he estado sentadito ahí y me han saludado, como si fuera la realidad literal, cuando ya era la realidad imaginaria. Creo que eso es un elemento bien importante, que hace que la gente suelte algo y que no vaya al teatro, que no hay cuatro paredes, sino que hay un espacio.

Belén. Una de las cosas que me parece bastante importante en cualquier puesta en escena que invite al público es el espacio y cómo generar un espacio que sea cálido, acogedor y un espacio del cual el público pueda, en efecto, apropiarse.

Fernando. Sea cálido, sea acogedor. En ningún momento ocurren cosas, por ejemplo, entran niños o entra una silla de ruedas y no hay asientos para personas con sillas de ruedas. Todo está permitido. Nos miramos, miramos la silla de ruedas y acompañamos, pero si es en el imaginal. No es que sales de tu literalidad, a lo literal, sino desde el imaginario ya invitas a ese juego. Una niña se pone a contar o se pone a jugar y se le deja. Una niña vino vestida de ballet, mi ahijada, vino vestida de ballet, con su falda. Y se sacó la ropa y se quedó vestida de ballet, sentada ahí, al frente. Estaba emocionadísima, sentía que estaba en el escenario, sentía que estaba bailando, porque nadie le dijo absolutamente nada, porque es parte de su gesto, ese es su gesto.

Belén. ¿Cómo sientes que, en escena, dialogan tu gesto y los gestos del público?

Fernando. ¡Pucha! Suave. Siento que soy una persona a veces demasiado intenso, tengo mucho manierismo, tengo mucha expresión y me he juzgado por un montón de tiempo por eso. Recién en los últimos años siento que soy como... amo más mi manierismo y amo más todas esas formas. Ahora siento que como hay una comodidad en mí, hay una comodidad en lo visual. Entonces, no solamente ves un hombre amanerado bailando, porque está cómodo, no estoy fingiendo, no quiero ser mujer. Mi manierismo es de otro tipo, es otra cosa. Creo que cuando hay comodidad en ti, hay comodidad en el espectador. Cuando hay autenticidad en ti, en tu gesto.

Belén. Justo Ana mencionaba esta idea: el personaje versus la persona, en escena.

Fernando. Exactamente. Acá no se pretende nada, Diego es Diego, Fer es Fer, las chicas, cada uno de nosotros estamos desde allí, no pretendemos. Ya quisiera yo tener la fuerza de esto, míralo y jugar y nada, juego con él y él juega con mi cuerpo también. Cada uno desde su lugar, auténtico. De hecho, hay modulaciones estéticas que nos decimos, sales demasiado rápido, estás corriendo o entras muy fuerte. Cosas que personalmente nos impactan y hemos dificultades que hemos tenido que pulir, entre nosotros. No todo ha sido albricias, albricias. Ha habido pesares también, ha habido pesar también. Pero todo lo hemos tenido que conversar para que se incluya, justamente, la herida.

Es que es un montaje que incluye eso: lo cotidiano. Y lo cotidiano tiene heridas o formas distintas.

Belén. Lo cotidiano es diferentes cuerpos.

Fernando. De diferentes cuerpos, diferentes edades, géneros. Sí, claro. Eso es lo que ocurre en una ciudad, de alguna manera. En ciudades como esta, por ejemplo, en donde la moda nos hace más taparnos, vestirnos todos de negro y de plomo y no valorar, por ejemplo, estas medias lindas o esos cortes de pelo, esas cosas lindas que son particulares, tan tuyas. Porque acá utilizamos la moda para taparnos y no para resaltar nuestra individualidad, nuestra comodidad. ¿Cómo te dicen a ti? Diez apodos, pero de cariño.

Belén. Depende. Mi flaco, por alguna extraña razón, me dice "joven". Unas amigas me dicen Belenchis. Mis papás tienen un montón de apodos. Una amiga me dice turkey, como pavo en inglés o Belens o Belinda también.

Fernando. ¿Él es tu flaco? ¿El agripado? ¡Está en todas las obras de música, es el músico de la danza!

Belén. ¡Sí! Lo viste ayer en La Superficie. Es que le gusta mucho la exploración del movimiento con danza y le gusta mucho la exploración rítmica desde el cuerpo.

Fernando. Se le ve mirando y tocando y después se mete y se va.

Belén. A mí me gusta mucho la corporalidad que tiene cuando toca. Gracias.

Entrevista a Silvia Agreda, intérprete en Quitapesar

Belén. Quería comenzar preguntando, en esta obra en particular, cuál creen que es el rol que ustedes, en escena, están tomando frente al público.

Participante 1. Múltiples. Por un lado, somos intérpretes de una sensación, de (...) encontrar el peso, de ver cómo el cuerpo puede generarse la figura, en base a sensaciones. Por otro lado, definitivamente somos mediadores y siento que lo que estamos haciendo es decirle al público: oye, tú también puedes hacer esto. Y la escena no es solamente lo que ocurre en el escenario, sino también lo que ocurre en la butaca. Son como pequeños puentes que creas. Y, en último lugar, somos como creadores del momento, en escena, porque estamos improvisando todo el tiempo.

Belén. Sientes que estas tres caras de cómo están trabajando la interpretación en escena, el trabajo en escena, de qué manera sientes que ayudan a generar esta democratización en Quitapesar.

Participante 1. Creo que, muchas veces, lo que pasa en las Artes Escénicas es que nos olvidamos que el artista no solamente es la persona que se para en el escenario a hacer su trabajo, a interpretar. Muchas veces el artista también es afectado por el público y el público es afectado por el artista. Es como una devolución constante. Creo que el estar siempre alerta, a lo que el público te trae, es una chamba del artista y permite eso, permite que esa conexión se vuelva explícita.

Participante 2. Esa es la chamba ¿no?

Belén. De manera personal, ¿cuáles son los recursos que utilizas para generar esta conexión con el público y estar siempre atenta a este diálogo que se crea en escena?

Participante 1. Tengo la teoría de que esta cuestión del público pasivo y de la desconexión con el público es bien especial, es bien dicotómica. Tienes, por un lado, el escenario y, por otro lado, el espectador. Si bien acá se ha puesto sillas

en el escenario, que ayudan a que el espectador no sea el observador distante, sino que está metido en (...), también ayuda mucho que el bailarín, la persona que está sobre el escenario marcando la pauta, salga y se siente. Creo que ese es un ejercicio interesante también para nosotros, todos, el sentarnos donde está el público, movernos hacia acá, sentarnos en la silla. Creo que es visualmente potente para decirle al público, al fin y al cabo, tenemos el mismo rol, al fin y al cabo es el mismo peso, para el espectador y para el artista dentro del rito desarrollado.

Belén. Como que todos tienen un rol dual dentro de la obra.

Participante 1. Claro. Creo que es la manera más visual y simbólica de decirlo, no hay una división clara entre tú, que estás acá, sino que estamos en la misma (...).

Belén. Ustedes están trabajando bastante el gesto. ¿Cómo crees que eso ayuda a generar una conexión con el bailarín? ¿Crees que es necesario o es un recurso que está siendo usado ahora?

Participante 1. Es un recurso, es un recurso efectivo. Nosotros partimos un poco del lenguaje de la danza contemporánea. La danza contemporánea, acá, es una (...) de abstracto. Es un abstracto que además surge de un lenguaje que no necesariamente se (...) acá. Entonces, el gesto que es como el lenguaje más rudimentario, el que hace todo el mundo en la calle, como “la cuenta”, “cinco minutos más” y otras cosas, es lo que hace que el cuerpo sea un lenguaje común. No le estoy diciendo, no me está dando un ataque de epilepsia en el escenario, para que el observador de alguna manera, en base a sus experiencias, que puedan (...) sino que le estoy dando lo que ve todos los días. Pedir la cuenta es algo que ve todos los días, es como un lenguaje corporal base. No subestimar al espectador ni darle cosas masticadas, sino encontrar un punto medio entre lo que trae el artista y lo que trae el espectador, respecto al cuerpo, está como al medio.

Belén. Diego, a nivel más personal, mencionó esta suerte de decodificación del movimiento propio. No sé si te ha pasado una cosa así en todo este uso del gesto o el trabajo con él, que es la primera vez que hace danza. No sé cómo ves tu movimiento después de trabajarlo en base a (...).

Participante 1. Sí. Lo que me ha pasado, a nivel personal, es que me muevo un montón. Tiendo, cuando he estado en otras obras de danza, en otras creaciones o creando cosas personales, a moverme un montón. Lo que me ha dado esta obra y a lo que ahora le doy un montón de peso, es que he encontrado en el movimiento de los hilos, que necesitamos observar cómo se construye la estructura, que casi siempre me encuentro más cómoda observando que haciendo. Creo que esa observación te permite saber qué cosa te va a dar el otro, qué es lo que viene hacia ti para tomarlo y hacer algo con eso. Pero no tomarlo y hacer algo con eso de la manera más impulsiva y espontánea, sino realmente ver qué cosa tengo entre manos y cómo puedo trabajar con esto. Creo que es super necesario cuando rompes la puerta, de alguna manera. Porque el público puede querer participar, como no querer participar en lo que haces, entonces siempre tienes que estar como super alerta. Esa alerta creo que es una de las cosas más ricas que he adoptado de esta obra. Espero que (...) lo mínimo de creación en la manera de encontrar (...).

Belén. Durante el proceso creativo se trabajó algún tipo de premisas o ejercicios para generar o establecer puntos de conexión con el público, que fueran comunes.

Participante 1. Lo que hicimos fue aprender (...). Por ejemplo, (...) sabía hacer pan; Diego (...) y yo, por ejemplo, lo que he trabajado durante mi último año es mediación escénica, que es cómo acercarse al público (...) y tenía un par de ejercicios de danza, con los cuales había logrado, a través del cuerpo, generar conexiones con el otro. Eran ejercicios simplemente de guiar al otro cuerpo con los ojos vendados o en silencio o con alguna limitación, para generar confianza en los cuerpos que se están comunicando, que no necesariamente son únicos de los bailarines, sino que probablemente (...) que se mueve. Entonces, saber y entender de manera más implícita, más física, qué cosa te está dando el otro

cuerpo para poder llevarlo, traerlo, saber cuándo quiere moverse, cuando no y cómo esa experiencia genera conocimientos en el espacio.

Belén. Muchas gracias, perdón por haberte quitado tanto tiempo.

