

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La creación escénica desde el rol de directora e intérprete en
el teatro de movimiento

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y
Producción Escénica que presenta:

Martina Florencia Alvarado Baffa

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Marissa Violeta Béjar Miranda**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *La creación escénica desde el rol de directora e intérprete en el teatro de movimiento*, de la autora **Martina Florencia Alvarado Baffa** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **14%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17-mayo-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Marissa Violeta Béjar Miranda	
DNI: 7207206	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8265-4523	

Resumen

La presente investigación surge del interés por responder la siguiente interrogante: ¿cómo se desarrolla el proceso creativo de la directora-intérprete en un proyecto de creación unipersonal? Este planteamiento responde a la ejecución de una sola persona que dirige y se encuentra en escena creando un hecho escénico unipersonal. Para llevar a cabo esta investigación, se empleó un diseño metodológico que incluyó entrevistas, registros audiovisuales, documentales y un laboratorio escénico. Este último fue uno de los instrumentos que más ayudó a la elaboración del proyecto. Para ello, el elemento primordial fue el cuerpo, donde la improvisación tomó relevancia. Este permitió descubrir los lenguajes escénicos; así, los objetos y su relación con el adentro y afuera del escenario, la palabra hablada y escrita, la iluminación, el vestuario, entre otros recursos, abrieron la posibilidad de transitar nuevos caminos hacia la creación. Asimismo, con el laboratorio se descubrieron algunos detonantes del proceso creativo como la respiración, la columna vertebral, la memoria corporal, las melodías, el espacio y su significado, y los textos que quien escribe pudo hacer a partir de las improvisaciones en el espacio. Por otro lado, se tuvo en cuenta la selección de algunas bases teóricas para argumentar y brindar luces al panorama teatral. De esta manera, la presente investigación-creación compartió ideas acerca de las diversas capas para la creación de un proceso que se inició con un cuerpo y un lienzo en blanco para derivar en un término que aquí se denominó “dramaturgia corporal”. A modo de conclusión, esta experimentación creativa derivó en una pieza unipersonal de teatro de movimiento denominado *Abrázame*, en ella se logró condensar todo el camino escénico confrontándolo con el público.

Palabras clave: directora-intérprete, intérprete-creadora, proceso creativo, dramaturgia corporal, teatro de movimiento, improvisación.

Tabla de contenidos

Resumen.....	ii
Lista de tablas	v
Lista de figuras.....	vi
Introducción	1
Capítulo 1. Marco conceptual y estado del arte.....	6
1.1 Marco conceptual.....	6
1.1.1 Dirección-creación.....	6
1.1.2 Danza-teatro.....	8
1.1.3 La dramaturgia corporal.....	12
1.1.4 La improvisación.....	25
1.1.5 El proceso creativo.....	29
1.2 Referentes metodológicos.....	33
1.2.1 Escritos de autores desde la práctica.....	33
1.2.2 Entrevistas.....	40
Capítulo 2. Diseño metodológico	47
2.1 Matriz metodológica	48
2.2 Registro desde lo documental	48
2.2.1 Mi bitácora.....	48
2.2.2 Registro audiovisual.....	51
Capítulo 3. Laboratorio.....	52
3.1 Módulo 1.....	52
3.1.1 Sesión 1 del módulo 1: El Abrazo y la Respiración	52
3.2 Módulo 2.....	76
3.3 Módulo 3.....	101

Capítulo 4. Montaje	105
4.1 Previo al montaje	105
4.2 Durante el montaje	106
4.3 Post funciones	112
4.3.1 Mural de abrazos	113
4.3.2 Mis sentimientos encontrados	114
Capítulo 5. Hallazgos.....	117
5.1 Teatro de movimiento en <i>Abrázame</i>	117
5.2 Dramaturgia corporal en <i>Abrázame</i>	120
5.3 El proceso creativo desde el rol de directora e intérprete	123
5.3.1 Sentidos- emociones	124
5.3.2 Imaginación - imágenes	126
5.4 Los recursos escénicos que emergieron en el proceso creativo	127
5.4.1 Vestuario - elementos.....	127
5.5 Los detonantes para la improvisación.....	142
5.5.1 La respiración.....	142
5.5.2 La columna vertebral	143
5.5.3 Memoria corporal.....	144
5.5.4 Mi experiencia del abrazo	144
5.5.5 Melodías.....	145
5.6 El proceso creativo del rol de directora-intérprete en una pieza escénica	146
Conclusiones	150
Referencias bibliográficas.....	154
Anexos	159

Lista de tablas

Tabla 1 Textos de Neruda vs. textos de la autora.....95

Tabla 2 Momentos del proceso creativo dramático..... 101



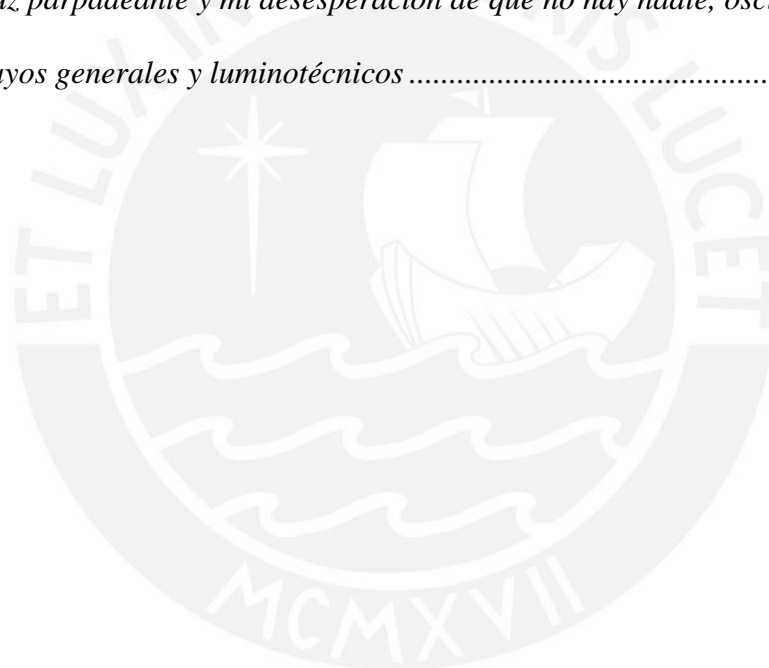
Lista de figuras

Figura 1 <i>Diseño metodológico escrito en la bitácora brevemente</i>	48
Figura 2 <i>Cuaderno azul mis escritos</i>	49
Figura 3 <i>1era el abrazo y la respiración preguntas</i>	49
Figura 4 <i>Dibujo del primer ensayo</i>	50
Figura 5 <i>Dibujo de la distribución espacial, movimientos ondulantes, directos, aire y sonidos</i>	51
Figura 6 <i>Foto del autoabrazo en pandemia</i>	52
Figura 7 <i>Abrazo grupal</i>	56
Figura 8 <i>Abrazo de una abuela</i>	56
Figura 9 <i>Abrazo de un enamorado</i>	56
Figura 10 <i>Abrazo de una amiga</i>	57
Figura 11 <i>Primer día de exploración del módulo 1</i>	58
Figura 12 <i>Silla blanca</i>	59
Figura 13 <i>La tela y la silla, el color azul</i>	59
Figura 14 <i>La caja mágica</i>	61
Figura 15 <i>La silla sentada de espaldas</i>	62
Figura 16 <i>Mirada perdida</i>	63
Figura 17 <i>La tela mi ayuda</i>	64
Figura 18 <i>Esfuerzo físico, el peso corporal</i>	65
Figura 19 <i>Abrazar y enroscar la tela</i>	65
Figura 20 <i>Envolver la tela y exprimirla</i>	66
Figura 21 <i>Envolverme</i>	66
Figura 22 <i>El mantel, acción cotidianos</i>	67
Figura 23 <i>Mujer sin rostro</i>	67

Figura 24 <i>La virgen</i>	68
Figura 25 <i>Enroscar y desenroscar, va tapándome la cara</i>	68
Figura 26 <i>Volar con la tela</i>	69
Figura 27 <i>Mujer sin rostro</i>	69
Figura 28 <i>Las melodías</i>	71
Figura 29 <i>Silueta corporal dibujada</i>	74
Figura 30 <i>Silueta corporal desdibuja</i>	74
Figura 31 <i>¿Quién soy?</i>	75
Figura 32 <i>La silla también se mueve</i>	76
Figura 33 <i>Texto 1</i>	77
Figura 34 <i>El abrazo, texto 2</i>	77
Figura 35 <i>La vida un instante</i>	78
Figura 36 <i>De a dos</i>	79
Figura 37 <i>El contacto físico</i>	80
Figura 38 <i>Texto 2 después de las exploraciones</i>	81
Figura 39 <i>Texto 3 escrito luego de lo explorado</i>	81
Figura 40 <i>Caída en transición desdibujado</i>	86
Figura 41 <i>Caída en transición</i>	86
Figura 42 <i>Fragmentados de espaldas</i>	86
Figura 43 <i>El pelo mi extensión</i>	87
Figura 44 <i>Fragmentados con la silla, imaginación</i>	87
Figura 45 <i>Puedo traspasar</i>	88
Figura 46 <i>Dos personas o una</i>	88
Figura 47 <i>Caperucita o la vieja</i>	89
Figura 48 <i>Alcanzar ese algo, la luz</i>	89

Figura 49 <i>La vida es cíclica</i>	92
Figura 50 <i>Personajes</i>	96
Figura 51 <i>Poemas de Neruda</i>	
Figura 52 <i>Sesión 6</i>	100
Figura 53 <i>Soy</i>	100
Figura 54 <i>Caricias del otro, muestra 1</i>	104
Figura 55 <i>Explosión con la tela, no hay nada</i>	105
Figura 56 <i>Calentamiento antes de las funciones</i>	107
Figura 57 <i>Caídas, probando en el escenario</i>	108
Figura 58 <i>Conversaciones entre Neruda y yo</i>	108
Figura 59 <i>Función, no veo nada, escapar</i>	109
Figura 60 <i>Dormir</i>	110
Figura 61 <i>Monstruosidad aterrorizada, un sueño en fin</i>	110
Figura 62 <i>Conversaciones entre el público y yo</i>	111
Figura 63 <i>Acurrada</i>	111
Figura 64 <i>El espacio vacío</i>	112
Figura 65 <i>Mural de abrazos, el público escribiendo</i>	114
Figura 66 <i>Lo logré</i>	115
Figura 67 <i>Gracias a todos por sentir conmigo</i>	115
Figura 68 <i>Sonrisas que devuelve el público, primera vez haciendo la venia completamente sola</i>	116
Figura 69 <i>Arrebato</i>	131
Figura 70 <i>La caricia de una mano en mi mejilla</i>	132
Figura 71 <i>El desequilibrio caminado</i>	133
Figura 72 <i>Una corporalidad de los textos ajenos en función, cuerpos presentes</i>	133

Figura 73 <i>Un camino hacia el dormir extra cotidiano, una línea tenue</i>	134
Figura 74 <i>Tratando de hablar con alguien invisible, no hay nadie, el objeto</i>	135
Figura 75 <i>La silla no me responde, veo mi soledad, no hay nadie, espacio amplio</i>	136
Figura 76 <i>La manta y yo mientras trataba de dormir</i>	137
Figura 77 <i>Ensayando con la luz, buscando mi luz</i>	138
Figura 78 <i>Cuadrando mi cuerpo e imagen con la luz</i>	138
Figura 79 <i>¡Ta tan!</i>	139
Figura 80 <i>Bailando y armando al otro</i>	139
Figura 81 <i>La luz parpadeante y mi desesperación de que no hay nadie, oscuridad</i>	140
Figura 82 <i>Ensayos generales y luminotécnicos</i>	141



Introducción

La presente investigación abordó, desde las artes escénicas, un proceso de investigación-creación que parte de una motivación personal. Dicho procedimiento se desarrolló bajo dos grandes recursos metodológicos. El primero consistió en el laboratorio, donde se experimentaron formas artísticas a partir del cuerpo. Lo anterior devino en una pieza escénica vivencial titulada *Abrázame*. El segundo, es el presente documento escrito que reflexiona sobre lo sucedido desde el inicio del proceso hasta su culminación. Asimismo, esta investigación buscó responder la siguiente pregunta: ¿cómo se desarrolla el hecho artístico de la directora-intérprete en un proyecto de creación unipersonal para el teatro en movimiento? En esa medida, fue preciso responder las preguntas específicas que derivaron de esta: ¿cuáles son los lenguajes escénicos o rutas que emergen en el proceso creativo?, ¿cuáles son los detonantes para la improvisación y qué generan en el cuerpo durante el proceso?, ¿cómo es y cómo ocurre el proceso de reflexión desde el rol de directora-intérprete?, ¿bajo qué criterios se toman las decisiones para la puesta en escena? A partir de estos cuestionamientos se desarrollaron los mecanismos metodológicos y las herramientas que ayudaron para su registro.

No obstante, había una temática que latía dentro de la investigadora a raíz del contexto pandémico que se vivió y que padeció la humanidad. Esto es, el momento en que el abrazo y el contacto físico fueron negados o los días de distanciamiento con las personas queridas para sobrevivir. Aunque pasó el tiempo y todas las restricciones se eliminaron, las personas quedaron con una secuela: había un distanciamiento impregnado en la sociedad. Bajo este hecho se originó la inquietud para esta creación escénica. En consecuencia, el contexto y el sentir de quien escribe fue el impulso para ahondar en el espacio, aterrizar en una acción y materializarla a través del cuerpo y la voz. Para ello, la motivación personal fue un estímulo para interpelar las emociones y descubrir que algo sucedía. En ese sentido, el

contexto me llevó a querer trabajar con la acción del “abrazo”, este movimiento corporal y sentimental fue la base para esta investigación práctica-reflexiva.

Para partir de las emociones y canalizarlas a través de lo escénico, la principal herramienta fue el laboratorio, puesto que se trabajó con el cuerpo, en tanto elemento primordial para las artes escénicas. De igual modo, la improvisación fue un instrumento escénico recurrente durante los ensayos. Así, se probó, a partir de esta, la respiración, la columna vertebral, el sonido, la palabra, el equilibrio y el desequilibrio, el uso de los objetos, entre otros, que sirvieron para descubrir el material escénico. Además, las improvisaciones tenían que registrarse de alguna manera, de modo que se utilizó el registro audiovisual y una bitácora en el proceso de ensayos.

En ese sentido, el desarrollo del laboratorio se organizó en tres módulos. El primero contenía la palabra “abrazo”; en él, la improvisación se empleó como técnica y herramienta principal para liberar las emociones, los impulsos y las intuiciones; cada sesión se iba entrelazando una tras otra. El segundo módulo consistió en recoger las improvisaciones, encontrar un tema más delimitado a la pieza y, en esa medida, armar las secuencias de movimiento con base en las exploraciones. Finalmente, en el tercer módulo se fijaron las secuencias de improvisación y se intensificó más el trabajo de directora-creadora. Asimismo, se necesitó tomar decisiones creativas, así como una estructura que dialogara entre sí, de esta manera se obtuvo una dramaturgia corporal partiendo de las exploraciones.

Así pues, finalmente se creó una obra que se denominó *Abrázame* la cual tuvo su primera muestra abierta en el 2022 a un público muy reducido, con el fin de abrir la mirada hacia el *otro* y recibir comentarios para continuar con su desarrollo. Más tarde, se presentó en el Festival Saliendo de la Caja 2023, organizado por la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

No obstante, las motivaciones se acrecentaron con el tiempo para reflexionar acerca del proceso de ser directora-intérprete, directora-creadora. Una de ellas surgió en el curso de Dirección Escénica 1, en el que me di cuenta lo que me apasionaba. Posteriormente, llevé el curso de Composición Escénica, en el cual me percaté que estaba dirigiendo y creando. Tenía una inquietud al tratar de comprender mi rol como directora-creadora-intérprete entre lo que se creaba y lo que luego se escribía en el papel. Desde niña siempre me ha gustado estar en el escenario, pero también me encanta estar desde afuera. De pequeña, sin darme cuenta, había dirigido el elenco de folklore de mi colegio, guiaba a mis compañeros y creaba muchas de las coreografías, por ejemplo, para el día del maestro, de la madre, entre otros. Durante la carrera, me incliné por cursos que trabajaran la parte corporal. Así, experimentar con el cuerpo fue fundamental para mi tesis.

En ese orden de ideas, considero que esta investigación es relevante, dado que propongo la sistematización de un proceso artístico que parte de lo corporal sin tener ningún texto previo como referencia, tampoco un texto de teatro clásico. Aunado a esto, mi estudio podría ser un referente para crear piezas u obras, o generar rutas de investigación acerca del teatro de movimiento, la improvisación, la dramaturgia corporal y el trabajo kinésico, entre otros.

En relación con la dirección-interpretación o interpretación-creación, al rastrear investigaciones acerca de este tema para las artes escénicas, encontré que hay un escaso panorama de información. Por este motivo, considero que esta investigación puede ser un legado valioso para artistas que quieran crear a partir de sus impulsos. Igualmente, desde el proceso del laboratorio hasta el montaje asumí roles como dirección, interpretación, dramaturgia, producción, escenografía, vestuarista, entre otros, realizados y ejecutados por mí misma, creando una relación entre todos ellos. En la misma línea, este proyecto aporta, al conocimiento de las artes escénicas, la posibilidad de diálogo de las disciplinas escénicas,

puesto que juega con la danza, el movimiento, la música, la voz, la palabra, el teatro, la performance y la música.

Por otro lado, este trabajo hace hincapié sobre la dirección-interpretación; es decir, la manera en que un proceso creativo se gestiona desde una mirada exterior e interior, dado que la dirección y la interpretación se ejecuta de una manera simultánea. Por tal motivo, me valí de algunas herramientas y conceptos. Por ejemplo, el teatro de movimiento como herramienta escénica; este concepto es sumamente importante, puesto que comunica desde lo corporal y cobra sentido desde nuestra vida, al crear algo a partir de nosotros mismos. En esa medida, el teatro de movimiento se centra en la interioridad humana para ser expresada hacia el exterior, debido a que el individuo está permeado de costumbres y tradiciones, etc., puede volcar sus emociones, sentimientos, su mundo interno, lo que vive y siente, en el escenario. De este modo, profundizar en esta forma de creación se torna valioso porque representa el lado humano que nos atañe como sociedad y nos invita a reflexionar sobre nuestras vidas.

En lo concerniente al marco conceptual que se trabajó para el desarrollo del experimento escénico, se encuentra el concepto de dramaturgia corporal y dirección-creación-interpretación. Dicho esto, el primer término fue fundamental para cimentar una noción que yo denomino “capas dramáticas” que se van generando, esto es, la palabra, el vestuario, el movimiento, la iluminación, los objetos, entre otros, de modo que se pueda observar lo que se le brinda al otro que especta. Para ello, la técnica de la improvisación es crucial para llevar a cabo este proceso.

Por otro lado, se encuentra el concepto de dirección-creación-interpretación, un término que propuse para denotar todos aquellos recursos y procedimientos estéticos que puede emprender una sola persona, así como la toma de decisiones. Tomando estos conceptos como referencia, mi tesis exploró el movimiento desde una forma técnica a través de la práctica más sensorial, de impulsos y de libertad creativa.

Dentro de mis principales hallazgos puedo mencionar el descubrimiento de que el movimiento es capaz de devolver una escritura y de arrojar imágenes con simbolismos para la creación dramática con un cuerpo que adquiere conocimiento a través de la exploración en el espacio escénico. Por lo tanto, la dirección-interpretación-creación hecha por una sola persona implica tener un ojo dentro y fuera para ser capaces de dialogar con las subjetividades y los sentidos, como el tacto, el oído y la vista. Asimismo, la sensibilidad que se necesita en este ámbito debe emplearse para la improvisación, para ello, el cuerpo racional necesita dar paso al impulso corporal, el cual debe estar en un estado de alerta para jugar e imaginar. De igual modo, es necesario el uso de los objetos, adicionalmente, el cuerpo no debe estar reducido a su capacidad habitual, se necesita un cuerpo que opte por la imaginación, con el fin de que el discurso corporal se nutra. De este modo, la dramaturgia corporal enfatiza la expresión del cuerpo humano sobre cualquier capa escénica.

En términos estructurales, esta tesis se segmentó en cinco capítulos. En el primero se ofrece un marco conceptual que aborda términos como dirección-interpretación, el teatro de movimiento, la dramaturgia corporal y el vínculo que tiene con el cuerpo, el movimiento, las imágenes, la imaginación, los sentidos, la palabra y su apreciación, así como el concepto de improvisación. Seguidamente, se incluyen los referentes metodológicos a partir de entrevistas, así como referentes de otros autores en los cuales me he inspirado y que hablan desde las artes. El segundo capítulo se refiere a la metodología empleada, al registro a través de lo documental, a mi bitácora y al registro audiovisual. En el tercer capítulo, se proporcionaron detalles acerca del laboratorio escénico trabajado. En el cuarto capítulo se aborda la elaboración escénica previa al montaje, que resultó de esta investigación, así como el proceso de todo el montaje de la pieza y mis posteriores comentarios de lo vivido. Finalmente, el quinto capítulo, comparte los hallazgos del proceso creativo desde su inicio hasta el montaje enriquecido siempre de la sensibilidad creativa.

Capítulo 1. Marco conceptual y estado del arte

1.1 Marco conceptual

En el siguiente marco conceptual, se abordan algunos términos para aterrizar esta investigación. Entre ellos, se encuentra la autodirección, la danza-teatro, la dramaturgia corporal, la improvisación y el proceso creativo.

1.1.1 Dirección-creación

Al hacer uso del concepto dirección-creación-interpretación, me refiero a que una sola persona es la protagonista y guiadora de la escena sin tener un ojo externo quien ayude a hacerlo todo el tiempo. De acuerdo con Laura Mondragón (2016), “es un trabajo para el que es necesario hacer uso de la propia sensibilidad, de la personalidad, del intelecto, en fin, de nuestra subjetividad” (p. 7). Efectivamente, ejecutar la D-C-I (Dirección-creación-interpretación) requiere de un amplio abanico de nuestras posibilidades como seres humanos. En esa medida, Gray y Malins, como se citó en Carola Robles (2019), plantearon que “aprender haciendo es lo más efectivo, es decir, mediante la experiencia activa y la reflexión sobre dicha experiencia. Aprendemos mediante la práctica, la investigación y una reflexión rigurosa sobre ambas” (p. 38). En efecto, la dirección-creación para mí supone una reflexión entre la teoría y la práctica.

Sobre esto, Lina Villegas (2020), para la creación en danza, expresó lo siguiente:

En la mayoría de los casos, el coreógrafo es el director y es el creador, por lo cual planteo nombrar el lugar de la dirección como creación-dirección, y de la misma manera, creador director. En este sentido, la creación-dirección en danza exige una construcción de lenguaje propio, una composición en la cual

se organizan los elementos que están explícita e implícitamente en la puesta en escena. (párr. 53)

Así, en la dirección-creación el director es también el creador porque es quien interpreta la pieza, quien siente, reconoce, evalúa, juega y descubre. Además, es quien le da vida a una puesta en escena al moldear una construcción escénica. Según Sharon Rodríguez (2019):

El montaje también vivió sus crisis, muchas veces no entendía hacía dónde me estaba dirigiendo o cómo organizar escénicamente alguna idea, aún considero que la puesta en escena ha sido una excusa o un resultado parcial que permitió encontrar la estructura dramática del texto y que necesita un camino propio para darle vida desde una construcción más interpretativa (p. 33).

Cada proceso creativo es un nuevo camino para seguir. Esto entronca con lo propuesto por Varley, como se citó en Rodríguez (2019), quien señaló que:

Estoy feliz cuando hay periodos en los que puedo permanecer cuatro, cinco horas en sala sin saber adónde terminaré, pero consciente de que estoy plantando las primeras semillas de la necesidad de hacer un nuevo espectáculo del cual ignoro todo. (p. 16)

Por su parte, Mondragón (2016) afirmó que “de modo que las piezas unipersonales dancísticas involucran, sí el trabajo inmaterial (de la concepción, el diseño, el discurso, etc.), pero siempre encarnado en la materialidad del mismo creador y del que comparte con él una presentación” (p. 8). En esa medida, nunca se sabe dónde empieza ni cómo termina cada creación, es un viaje en el cual el director-intérprete se sumerge.

En la misma línea, Eugenio Barba (2010) señaló lo siguiente:

Los materiales escénicos no eran un punto de llegada de una interpretación, una idea o un objetivo establecido con anterioridad por el autor, director, o por

el propio actor. Eran el impulso inicial para poner en acción mi dramaturgia de director: un conjunto de fragmentos y escenas más o menos sin conexión, obvios o enigmáticos, que debía elaborar y orquestar en un organismo vivo que comunicara. (p. 95).

Teniendo en cuenta que el impulso inicial es lo más importante, el director tiene que encontrarse motivado por el proyecto para que así pueda elaborar, como Barba (2010) afirma, un organismo vivo que comunique. En resumen, la D-C-I implica una sensibilidad de poner en práctica los sentidos y de saber seleccionar los materiales que se tienen. Asimismo, compromete una subjetividad y una verdad al querer expresar algo que nace desde nuestro interior para ser compartido con alguien más, el público; de igual modo, se necesita una constante escucha interior con uno mismo y con la creación.

1.1.2 Danza-teatro

En esa medida, compartiré algunas ideas de los autores que me han inspirado y que dialogan este concepto. Así, una de las coreógrafas y bailarinas más reconocidas en este ámbito es Pina Bausch, quien desarrolló piezas a partir del cuerpo y empleaba elementos escénicos que aportaban a sus creaciones escénicas: “se la suele reconocer como la gran directora de ballet que creó el género Tanz Theater en los años 70 y su nombre está ligado a la serie de coreógrafos de posguerra que cultivaron el expresionismo” (Quiroga, 2012, p. 3).

Asimismo, resulta importante reconocer lo planteado por Bausch como se citó en Laura Beltrán (2020):

Yo busco hablar de la vida, de los seres, de nosotros, de lo que se mueve. Y son cosas de las que ya no se puede hablar respetando una determinada tradición de la danza. La realidad ya no puede ser siempre bailada. No sería ni eficaz ni creíble. (p. 17)

De tal modo que en la danza se empezaban a incorporar recursos del teatro:

Las relaciones entre la danza y el teatro han sido continuas durante la historia; pero no es sino hasta el siglo XX que algunos autores empiezan a nombrar propiamente esta relación desde un lugar conceptual (en afán de nombrar una categoría) especialmente desde la danza, para intentar dar forma y surgimiento a una “nueva” manera de escenificación en donde se utilizaban elementos del teatro. (Beltrán 2020, p. 19)

Igualmente, Claudia Vargas (2019) planteó que:

En 1935, Kurt Jooss, coreógrafo y bailarín, no enseñaba en sí una técnica, sino que se regía a partir de los movimientos cotidianos y gestos que tenían los bailarines. De esta manera, podía juntar diversas posibilidades corporales para posteriormente ampliarlas para usarlas en la creación. (p. 11)

Del mismo modo, Wagner, como se citó en José Sánchez (2014), encontró una separación incoherente en las artes escénicas, dado que para él la danza y el teatro estaban ligados, de modo que se refería a una danza capaz de dialogar con el teatro, sin la necesidad de un texto o partitura musical. Por tal motivo, se puede decir que la danza exigía cada vez más un lugar ante la sociedad, pero integrada a las demás artes, no exenta a ellas. Como menciona Beltrán (2020):

Tanto la danza, como el teatro en oriente y en occidente, se articulan desde tiempos remotos como prácticas expresivas a través de los rituales que se realizaban en las comunidades y como ofrenda a los dioses y/o divinidades adoptadas de manera tradicional por la cultura y la religión. (p. 18)

En ese sentido, Beltrán (2020) también cita a Felduik (1988) “la danza y el teatro ‘formaban una sola expresión’. Oriente como se mencionó anteriormente, aún conserva esta

unión, en ocasiones inseparable. Sus actores-bailarines conservan una técnica y espíritu en común para dar vida a los espectáculos” (p. 18).

De esta manera, la danza-teatro habilita nuevamente la unión. Según la Revista de colección “Danza Ballet 2009” de Carolina de Pedro (2009), había una polémica con esta nueva forma de hacer danza, puesto que la llamaban “danza abstracta (...) como la mujer que bailaba lo que tenía dentro del alma”.

Hasta los 70 no se le había dado un lugar, una noción o debate en Latinoamérica a aquel quehacer escénico que articulaba dos disciplinas artísticas. Un lugar liminal que surgía como una manera de entender las artes y que al parecer necesitaba nombrarse, categorizarse y clasificarse. (Beltrán, 2020, p. 21)

Anteriormente, Barba (2010) hablaba acerca del teatro relacionado a la danza y cómo esta se creaba: “para mí la partitura de la torre narrativa de destellos tónicos de energía de formas que producían una impresión de vulnerabilidad o delicadeza seducción o agresividad un teatro que danza” (p. 67). Sin embargo, hay que tener en cuenta que la técnica no tiene que ser la finalidad u objetivo. En ese sentido, Pina Bausch, como se citó en Lina Bueno (2013), una las pioneras de la danza-teatro, expresaba sus propios miedos, complejidades e ideas del mundo transgrediendo y rompiendo los cánones de la danza clásica y contemporánea para evolucionar hacia una exploración del movimiento a partir de las sensaciones internas de los intérpretes, antes que la demostración de las habilidades técnicas de la danza. Por tal motivo, Bausch como se citó en Bueno (2013) se centraba en el sentir de cada ser humano. De tal modo que ella guiaba a sus bailarines a través de sus propias experiencias, “por ejemplo pidiéndoles que pensarán en la alegría y la transmitieran al cuerpo, si no hallaban el estado debían insistir en seguir buscando para que poco a poco surgiera una nueva coreografía desde la sensación interna de cada intérprete” (p. 49). Bajo este concepto, todo partía de lo

corpóreo, como menciona Beltrán como se citó en Bueno (2013), “los bailarines de Pina son ante todo personas que a su vez son intérpretes de sensaciones, de absurdos, de cambiar lo cotidiano, de reinventar los momentos y escenas más simples de la cotidianidad” (p. 52). Esta búsqueda del mundo interior del individuo fue uno de los mayores aportes de esta artista; así, se partía del interior al exterior al momento de crear.

No obstante, si nos ponemos a pensar, podemos recordar a Cunningham, coreógrafo y bailarín, quien no optó por una danza que venga desde la intelectualidad, propone que parta desde nuestro instinto, con impulsos de nuestras curiosidades físicas, así como problemas internos. Sin embargo, estos se resuelven a través del conocimiento corporal y del aprendizaje para moverlo. (Almarza, 2020, p. 28)

De este modo, la interioridad humana permitirá que se reflejen las inquietudes de las sociedades y sus problemáticas latentes, así como la sensibilidad del ser: “pienso en la danza como una constante transformación de la vida misma” (Almarza, 2020, p. 28).

En las piezas de Pina Bausch encontramos que cobra particular importancia la gestualidad, los sonidos, el silencio prolongado, los gritos, las risas, la respiración desesperada, la palabra que evoca... Respecto de esto último Pina explicó que a veces solo queda aludir a las cosas ya que hay situaciones que nos dejan sin palabras, y agrega: “incluso las palabras solo pueden evocar cosas, ahí es donde la danza entra de nuevo (Quiroga, 2012, p. 5).

Por consiguiente, considero la danza-teatro como un arte subjetivo, dado que, según María Flórez (2016), el movimiento puede ser:

Codificado, controlado, basado en un concepto o emoción para generar un discurso; en ese sentido, no es cualquier acto involuntario. Por lo tanto, el movimiento en escena es producto de reflexiones y de una síntesis absoluta de

diferentes procesos de complejidad que van dando lugar al nacimiento de unos más nuevos y elocuentes, siempre subjetivos. (p. 24)

En efecto, la danza-teatro, a mi parecer, devuelve la sensibilidad y los sentidos a la sociedad, dado que busca que el espectador se involucre en esto y recoja desde sus vivencias algo del espectáculo.

1.1.3 La dramaturgia corporal

Considero como escritora de esta tesis que la dramaturgia corporal es un conjunto de elementos que producen un discurso, una historia o un contenido que engloba un conjunto de elementos, pero sin partir de un texto escrito previo al proceso creativo, y que, además, tiene como característica principal el trabajo del cuerpo. Teniendo en cuenta esto, en las siguientes líneas citaré a algunos autores con los que comparto algunas ideas.

Dos personas que se juntan, dos personas que se separan, una que vuela y otra que se cae, una que es lenta y otra que es rápida, ya te están contando una historia. La historia la tenés que poner vos, pero están los elementos teatrales. Y entonces ese es el trabajo con la imaginación o con los fantasmas del público, creo que ese es un fenómeno realmente teatral. (Beltrán, 2020, p. 21)

Considero como artista escénica que, además de elementos teatrales, la dramaturgia tiene diversas capas, estas se pueden percibir desde el movimiento corporal, la escenografía, la música, los elementos, la palabra, las imágenes, el traslado espacial, etc. En ese sentido, todos estos recursos escénicos forman una dramaturgia corporal en el que prima el trabajo del cuerpo para producir significados; sin embargo, todos ellos tienen algo que decir para complementar la pieza escénica. En una dramaturgia corporal, de acuerdo con Lábattte (2006) como se citó en Beltrán (2020), “el sentido se organiza y se disgrega en fragmentos y repeticiones para instalarse, muchas veces, en la propia materialidad del cuerpo y en la

historia real de los intérpretes” (p. 26). Asimismo, Pina Bausch habló en una entrevista de la Revista YA (2009) acerca de la conexión de las partes y mencionó que “no se trataba de improvisar, tampoco eran chispazos espontáneos. Era más. Se trataba de conectar miles de detalles observados y dejar que todo eso hiciera su camino propio” (párr. 12). De esta manera, la autora mencionó los detalles que se toman en cuenta para un producto escénico y afirma que “aparecen los otros temas: la puesta en escena, el vestuario, las luces, la música. Esta parte es capital porque cada pequeño detalle puede hacer variar totalmente la obra” (Revista YA, 2009, párr. 12). Para Barba (2010), la dramaturgia como se conoce “era una sucesión simultaneidad de eventos: orgánicos, dinámicos, rítmicos, narrativos, sonoros, analógicos, proxémicos” (p. 95). Además, otro artista e investigador, como Lecoq, habló sobre las sensaciones a nivel dramático entre lo que se hace y lo que el público experimenta. En esa medida, Lecoq (1997) como se citó en Flórez (2016), planteó lo siguiente:

Es necesario investigar en actitudes, poses y comportamientos que permitan dar forma y dibujar un determinado personaje, para construir el cuerpo del bailarín en un conductor de estados y de imágenes que generen en el espectador una identificación o asociación entre el bailarín, el movimiento y el mensaje o sensación que se desea transmitir. (p. 35)

Por tal motivo, como artista puedo decir que el cuerpo es lo más importante para la dramaturgia, es este quien tiene que decir, hablar, cuestionar, dialogar, preguntarse y revelar; es en él donde se impregna y cobra vida el hecho escénico; esto también requiere de una construcción de personaje y corporalidad específica. Tal como afirmó Lecoq (1997) como se citó en Flórez (2016):

Para construir un personaje que danza es importante crear metáforas con el cuerpo, que permitan deconstruirlo y construirlo de diferentes maneras y

ficcional el cuerpo del bailarín según las necesidades de la obra. Esto se consigue por medio de la manipulación del imaginario del bailarín, generando imágenes mentales en la fase exploratoria del personaje, es aquí donde se permite un despliegue narrativo de la imaginación y donde se puede utilizar la cotidianidad para crear situaciones imaginarias comunes y corrientes de las cuales se desprenden movimientos poéticos. (p. 39)

De esta manera, la Dramaturgia Corporal (DC) no necesita partir de un texto escrito de la manera clásica del teatro, sino que esta parte de la conexión de imágenes del cuerpo y lo que significan tanto en la cotidianidad, como en el movimiento extra cotidiano. Para mí, la DC es dejar que el cuerpo hable y de este modo construya una narrativa, permeada de significados y símbolos, etc., teniendo diversos elementos para completar esos significados únicos, tanto para el performer, como para el público. Para el performer, porque su movimiento será único y particular; para el público, porque cada persona que esté sentada viendo el espectáculo interpretará las imágenes físicas de acuerdo a sus experiencias. Esto para mí cobra relevancia, debido a que es la audiencia quien le da un significado a toda la pieza escénica en base a sus experiencias, vivencias, imaginación, entre otros.

En el libro “Emerging Bodies”, la escritora y artista Sandra Noeth (2011) tiene un capítulo que se titula “On Dance Dramaturgy” o en español, ‘dramaturgia en danza’ y, asimismo, la autora menciona que la dramaturgia siempre se encuentra en transformación y que el fracaso es una necesidad para que aflore lo bueno, pero, además, dice que tiene que partir de algo. A raíz de esto, puedo parafrasear lo que Noeth dice acerca del material de un dramaturgo, ella sugiere que el material es inestable, porque el creador está redefiniendo constantemente su punto de partida; y es precisamente en este momento de inseguridad, donde se vale del cuerpo y su voz.

No se trata de la creación de un movimiento narrativo para transmitir fielmente una historia sino llenar el movimiento de pequeñas unidades discursivas en imágenes danzadas, escenas, y encuentros que detonen en los espectadores interés (...) y de igual manera se detone la curiosidad por seguir viendo y descifrando mensajes transmitidos por los movimientos mixtos de los bailarines a través del lenguaje de la danza. (Flórez, 2016, p. 26)

En ese sentido, hay que educar al público para que pueda apreciar, desde la sensibilidad, el hecho artístico; asimismo, captar su interés para que descubra tanto los significados que propone la obra, como sus experiencias que lo ayudan a sentir. Por lo tanto, y según Juliana Congote (2014), hay que valorar los desafíos que suponen la adopción de ideas innovadoras que comprenden el pasado de la danza a partir de las perspectivas configuradas en el presente. En esa medida, el ser humano es el linaje del pasado, esto significa que recoge las ideas, las formas de vida, las costumbres, para hacer en el presente, un desarrollo de todas esas ideas, respondiendo así, a la necesidad humana actual para con las artes. Por su parte, Noeth (2011) afirmó que “la permeabilidad del proceso coreográfico en sus diversas formas y articulaciones y en este mismo proceso de revelar las estrategias artísticas y sociales de creación de mundos, permite un diálogo entre los artistas, la audiencia y un afuera” (p. 256). Por consiguiente, me detendré para profundizar un poco más, dentro de la dramaturgia corporal, sobre conceptos como el cuerpo, la imaginación, los sentidos, la imagen, la palabra y el movimiento; elementos que me han servido para la creación.

1.1.3.1 Cuerpo. De acuerdo con Villegas (2012), “el cuerpo es constructor de discursos propios – singulares–, además, de ser el centro en donde se ubican los sentimientos, las percepciones de la interpretación y la creación” (p. 346). Por ende, el cuerpo no es solo una materia que piensa, puesto que:

Se percibe y ya no solo piensa el cuerpo; se nos permite tener una forma distinta de mirar los demás cuerpos, los cuales dejan de estar contruidos y encasillados en las condiciones corporales que impone cierta disciplina artística o sociedad, sino que se construyen desde la individualidad y subjetividad. (Peñas, 2019, p. 7)

Así, el cuerpo humano posee muchas características favorables, como la longitud corporal, la flexibilidad de cada individuo y si el ser es consciente de su instrumento corporal, mucho mejor. En ese sentido, a partir del impulso, las sensaciones y los sentidos vinculados entre sí, el artista podrá tomar decisiones corporales:

El trabajo vinculado a la relación cuerpo- mente también es importante para el entendimiento de las significancias personales de los intérpretes que, a través del trabajo, logran apropiarse y dar vida a un material corporal enraizado a los impulsos naturales que desembocan en un lenguaje corporal lleno de vivacidad, organicidad, seguridad y precisión. (Almarza, 2020, p. 34)

En efecto, para mí, el cuerpo genera reflexiones que, a partir de la práctica, pueden tener una mayor amplitud, igualmente, es capaz de expresar el contexto social, cultural, como su interioridad. En relación a ello, Paula Peñas (2019) advirtió que “el cuerpo se reconoce como la exteriorización de la realidad interna y cultural del sujeto, por lo cual se dice que el ser humano no posee un cuerpo: es su propio cuerpo” (p. 5). Esto es el recurso que tiene en esta vida terrenal, con lo que camina, siente amor, rabia, timidez, angustia, dolor, alegría, calor, frío; es también con lo que piensa, racionaliza, suma, resta, entre otros. Así como se

manifiesta exteriormente según sus propias percepciones, el cuerpo también es influenciado por un contexto social. Por lo tanto, Wigman como se citó en Peñas (2019), a lo largo de su trabajo a nivel composicional, manifestó la importancia del contexto histórico en relación con el cuerpo y la significancia personal en tanto necesidad interior del humano para dar a conocer algo. En consecuencia, la sociedad y el contexto influye directamente en cómo vemos nuestro sistema corpóreo, cómo nos acercamos a la creación a través de este y lo que decimos con él. Como afirmaba Aristóteles, el filósofo griego, como se citó en Peñas (2019):

El ser se dice de muchas maneras; así, en la danza, el cuerpo se encarna en cada momento de muchas maneras. La personalidad de cada uno de los bailarines incorpora un perfume diferente a sus movimientos, a su capacidad gestual, a su manera de expresar un sentimiento, de describir un habitar o de ocupar un espacio. (p. 6)

Por ello, cada ser humano tiene un movimiento particular, danza de diversas maneras teniendo un mismo cuerpo, así como tiene la posibilidad de permearse para encontrar mayores posibilidades corporales. En tal sentido, Grotowski señaló que “al cuerpo hay que desafiarlo poniéndole lo difícil de alcanzar, ya sean deberes y objetivos para que alcance una nueva dimensión respecto a sus capacidades” (como se citó en Ceballos, 2007, p. 29). Para Edgar Ceballos (2007), Grotowski trataba de invitar al cuerpo a lo imposible y de hacerle descubrir que el imposible se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible.

En la misma línea, Lorenzo Flores (2019) habló acerca de “el cuerpo posible”, este es el espacio que le permite al intérprete desprenderse de las categorías durante el proceso creativo para aprovechar la virtud del cuerpo en todas sus posibilidades. En suma, el cuerpo todo el tiempo está comunicando así estemos sentados o en silencio corporal. Sobre esto, Polo (2015) como se citó Peñas (2019) planteó lo siguiente:

La relación existente, entonces, entre esta mirada del cuerpo y la danza plantea que el movimiento es una expresión de la conciencia y que es el cuerpo el que “atrapa” y “comprende” el movimiento. Este cuerpo, condicionado por un poder de objetivación y simbolismo, mediante la danza, es capaz de replantear la representación de algo figurado por algo más profundo de lo que el cuerpo biológico puede mostrar. (p. 6)

De esta manera, para mí, más allá del cuerpo como materia, los simbolismos y las connotaciones de este, en la sociedad actual, permitirán una reconfiguración de la imagen corporal en escena. Es así como la danza y el cuerpo dialogan vivamente expresándose en un tiempo que es el ahora. Por ende, tal como afirma Wigman (2002) como se citó en Camila Almarza (2020):

La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre. Un mensaje artístico que se lanza más allá de la realidad a fin de hablar, con imágenes y alegorías, las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de comunicar. (p. 28)

En efecto, cierro este apartado con la idea de que el cuerpo comunica, de manera inconsciente o no, y esto es valioso tenerlo en consideración, dado que abrir la mirada hacia ello nos permitirá tener una visión de creación diferente.

1.1.3.2 Movimiento. Pasaré a analizar el concepto del movimiento. En ese sentido, el movimiento puede ser trazado, pensado, improvisado, y seguido a través del impulso; asimismo, este se abre hacia la incertidumbre al momento de la creación. En consecuencia, el movimiento se puede expresar sin la necesidad de palabras, tal como expresó Claudia Gamba (2014):

La experiencia corporal puede tener y hallar un lugar que no sea solo el relato narrativo descriptivo de fenómenos externos sino desde lo sensorial y perceptivo que operan de formas distintas, no es lo mismo explicar cómo se

realiza un movimiento danzado, a intentar narrar desde la experiencia, qué se siente realizar dicho movimiento, qué pasa en el cuerpo cuando se hace, porque esto nos obliga a prestar atención a esa experiencia corpórea para poder responder desde la sensación. (p. 140)

Por lo tanto, intentar narrar a partir de las sensaciones, vivencias, fluctuaciones y percepciones es importante, debido a que se puede crear una dramaturgia diferente que no parte de un texto. Del mismo modo, esto permite un diálogo entre el contexto y lo que sucede dentro del ser humano. Así como el contexto influye en el movimiento, lo cual afecta nuestros sentimientos, el movimiento también devuelve reflexiones, sensaciones, entre otras cosas, “el artista intérprete en danza no está ajeno de vivir permeado de la realidad social actual; sin embargo, tiene la posibilidad de manejar estas circunstancias adversas, que pretenden definir nuestra sociedad, a través del movimiento e intentar regresar a este saber contemplativo” (Peñas, 2019, p. 7). Por consiguiente, el bailarín refleja sus preocupaciones y alegrías, igualmente, mediante un laboratorio escénico descubre nuevas concepciones de la vida. En suma, yo creo que es una forma de liberarse ante una sociedad que tiene como primacía la palabra. Por otro lado, Sheets (2009) como se citó en Alejandra Pineda (2014) se preguntó lo siguiente:

¿Cuál es la presencia de las palabras en el lenguaje sensorial construido con la imagen y los sentidos como una forma de relación entre el cuerpo y el arte?,
¿cómo surge entonces el sentido y lo sensible más allá de las palabras?
Aunque la autora argumenta que el movimiento constituye los pensamientos en sí mismos. (p. 191)

Por lo tanto, se puede deducir que, desde el movimiento, surgen pensamientos.

1.1.3.3 Imagen-imaginación-sentidos. En este apartado abordé conceptos como la imagen, la imaginación y los sentidos, los cuales se enlazan directamente a los mencionados arriba, esto es, el cuerpo y el movimiento. Así, la imagen corporal es lo que el cuerpo expresa en su exterioridad de acuerdo con sus posibilidades corporales y se puede leer en relación, considero yo, con las propias experiencias personales vividas. Además, Diana Trujillo (2014) sugirió lo siguiente:

Es verdad que todas las personas no percibimos ni sentimos de la misma manera; sin embargo, todos poseemos sentidos y somos capaces de conocer el mundo a través de ellos. Sin lo sensible, nos resultaría imposible escribir teorías biológicas, médicas o astronómicas; sin lo sensible, no podríamos pintar, bailar, tocar un instrumento o cantar. De igual manera, sin lo sensible no podríamos percibir lo bello de la naturaleza y del universo. (p. 214)

Teniendo en cuenta esto, las vivencias y percepciones son únicas; además, el ser humano está en constante búsqueda de otorgarle significado a las cosas y, por consiguiente, el movimiento no es ajeno a ello. Sin embargo, el querer construir significados también puede aludir a la imaginación para crear figuras nuevas. Los sentidos nos permiten entrar más allá de la observación, “entonces, danza y vida comienzan a conjugarse, a compartir acciones, e incluso a compartir la historia. Y entonces, pienso en la historia del vivir” (Mesa, 2014 como se citó en Valencia, 2017, p. 15).

Como afirma Bachelard (2006) como se citó en Martín Mesa (2014), “hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina” (p. 179). Esto posibilita recorrer lugares desconocidos y abre la posibilidad al descubrimiento y el entendimiento de lo que se quiere comunicar a través del movimiento. En relación a ello, Mesa (2014) confirmó que “una vez logrado este proceso, la imagen se encontrará cargada de un poder imaginativo y seductor, para lanzarse hacia una nueva vida” (p. 179). De esta

manera, dicha forma de percibir y sentir propone una perspectiva diferente a lo ya conocido; es decir, se amplían las aristas subjetivas del conocimiento artístico. Esto tiene mucha relevancia al crear, dado que permite al director-intérprete navegar entre las imágenes corporales.

“Por lo tanto, el movimiento de la danza que queremos proponer es un movimiento más hacia aquel dinamismo “imaginado”, entendido como acto poético, conductor de significados, adjetivos y metáforas; un movimiento que rebase al pensamiento” (Mesa, 2014, p. 180). Por lo tanto, esta capacidad de imaginar posibilita conocer la esencia del movimiento, teniendo en cuenta que cada ser humano es diferente y, por consiguiente, observa de diferentes maneras la vida, del mismo modo, verá la imagen del movimiento, dándole un sentido particular. ¿Pero a qué me refiero con sentir? Como alude Pineda (2014), sentimos cuando podemos percibir sensiblemente algo por medio de los sentidos y en relación con una experiencia personal del mundo. Igualmente, sentimos (creamos sentido) cuando podemos generar procesos significativos que nos permiten comprender o intuir cómo se constituye nuestra experiencia. Así, puede que una pieza escénica no tenga un “sentido” lineal, es decir, no cuente una historia progresivamente: pueden ser momentos y verse fragmentada como una especie de collage.

Es una experiencia multisensorial y compleja, en la que participan no solo los sentidos y la percepción, sino (...) el movimiento, la imaginación, y por supuesto, el espectador. El cuerpo, es precisamente ese objeto que establece la relación. Cada cuerpo desarrolla un movimiento, un ritmo y un tiempo, que modifican y deforman el espacio; cada acto se hace a su vez visible y experimentable. Es allí, en medio de este complejo proceso, donde comienza el verdadero juego de la danza, a través del cual, se conjugará como un dinamismo con sentido. (Mesa, 2014, p. 180)

En ese sentido, en el cuerpo es donde habitan nuestras posibilidades.

1.1.3.4 La palabra. Como se mencionó acerca del movimiento, podemos decir que este también produce lenguaje o escritura, y no es necesariamente cuando un cuerpo habla en escena, sino cuando se mueve. Por ende, el lenguaje estaría reducido si se piensa que solo se da a través de la palabra hablada, “algunas teorías han ignorado el lenguaje no verbal por considerar el lenguaje solamente desde su aspecto verbal” (Pineda, 2014, p. 191). Si bien la palabra hablada es más concreta, la palabra que nace a partir de la imagen corporal y la construcción de significados crea un sistema simbólico subjetivo muy coherente y con una semántica particular. En esa medida:

Warburg parecía poner en evidencia que no hay contradicción entre danza y escritura, que esta es una contradicción forzada. Hay una palabra que fija, que doméstica, y hay una escritura que también danza. Y en este punto podríamos reivindicar una idea de escritura. (Sánchez, 2014, p. 26)

Utilizarla de una forma no disociada es lo que propone el autor. En lo concerniente con Sánchez (2014), el cuerpo siempre tendrá algo que decir y por eso baila, para exteriorizar desde su materialidad corporal, pensamientos y su estado actual. En efecto, considero que la palabra hablada o escrita, dentro de la dramaturgia corporal, se puede entender como un recurso más para la creación o para expresar significados.

Por otro lado, encuentro un término que me resulta muy importante mencionarlo de Barba (2010), quien señaló que “la partitura era la manifestación objetiva del mundo subjetivo del actor” (p. 62), con esto se refería a la exteriorización de la subjetividad del individuo, el interior. Aunado a esto, este autor denominó “subpartitura”, refiriéndose al apoyo que podía tener cada artista en escena, pero que no es esta subpartitura lo que refleja ante el público, esto es algo que a él o ella le ayuda a reforzar el performance (Barba 2010).

La elaboración de la partitura consistía en formas con diferentes dinamismos y ritmos(...) era una actividad psicofísica a través de la cual el actor entraba en otro estado de conciencia con la probabilidad de volverse caliente, transparente, luminoso, en cuerpo dilatado. Dilatar no significaba acentuar en vitalidad de cantidad de acciones era una consecuencia y el resultado de la búsqueda de la esencialidad (...) de la capacidad técnica de saber preservar la energía de la acción incluso cuando se reducía el volumen o el diseño de la forma exterior del cuerpo dilatado, consistía en salvaguardar el impulso.

(Barba, 2010, p. 64)

Al señalar la palabra escrita como un detonante, el actor puede permitirse innovar e indagar con mayor profundidad en una dramaturgia corporal que involucra diversos elementos. En esa medida, yo, como directora-creadora- intérprete, denomino “el cuentito interno” a lo que no se ve en escena, pero el actor experimenta a través de los movimientos que hace de un lado a otro. De esta manera, el concepto de partitura me ayuda mucho, dado que lo enlazo con el “cuentito interno”, porque permiten crear sentidos internos para el actor.

1.1.3.5 Apreciación. Para apreciar este tipo de dramaturgia corporal, el cuerpo necesita ser despojado de toda idea racional explícita para adentrarse a lo no explícito. Por tal motivo, Raul Parra (2018) señaló lo siguiente:

Requiere (...) de dejarse contagiar kinestésicamente del hecho coreográfico.

Podemos decir que percibimos visual, sonora y cinéticamente, este acto efímero que nos conduce a atrevernos a enunciar, o a poner en palabras, la experiencia vivida; proceso que llamaremos apreciación de la danza. Es decir, a la posibilidad de acercarnos, contagiarnos y opinar sobre un hecho coreográfico que ha sucedido delante de nosotros. (p. 56)

A mi parecer, lo anterior no significa descubrir el “sentido”, más bien deberíamos pluralizar la palabra para decir que podemos usar nuestros sentidos. Esto entronca con lo planteado por Di Marco como se citó en Parra (2018), quien afirmó que:

Nuestra tarea no es la de descubrir en una obra un contenido cada vez más abundante, sino la de esforzarnos, cada vez menos, en aumentar lo que no contiene. Nuestra tarea es la de liberarnos del razonamiento sobre el contenido.

(p. 55)

A veces, una pieza escénica no sigue una linealidad dramática, como tampoco puede tener un contenido directo que quiera comunicar al público; en efecto, la pieza es, se deja ser y fluir; de la misma manera, el espectador debería contagiarse de ello y abrirse a despertar sus sentidos.

Por otro lado, yo considero que una pieza escénica puede contener diversas capas dramáticas que en conjunto forman un todo. En esa medida, Adshead-Lansdale (1999) como se citó en Parra (2018) consideró algunos elementos como el entorno visual, la iluminación, el movimiento, el vestuario, el entorno sonoro y el cuerpo, etc. Aclaro que con el entorno sonoro se refiere al sonido, pero no necesariamente musical, este puede ser el ruido, palabras habladas, música instrumental o canto. Otro recurso importante es el movimiento que, según Laban, se desagrega en espacio, tiempo, gravedad, peso y flujo energético. Otro elemento más es el cuerpo, este, dependiendo de la época, tendrá sus connotaciones, pero estas dependen de cada propuesta escénica. Tener en cuenta esto, permite acercarnos más a la creación y entender las diferentes posibilidades que se tienen para tomar decisiones como directores; de igual modo, considero que se puede desagregar capa por capa para ahondar en los mismos lenguajes escénicos y construir a partir de estos elementos.

Por lo tanto, el espectador no debería reducir su propia apreciación hacia la palabra nada más, sino más bien estar abierto a nuevas posibilidades de percepción que entrega el

espectáculo escénico. Sobre esto, Barba (2010) afirmó que el lenguaje narrativo no debía ser creado solo para tener algo que decir al público; por el contrario, se elabora para colocar incentivos dentro de las puestas en escena con el fin de que cada persona de la audiencia presente sus propias perspectivas acerca de la obra. Como él mencionaba, la construcción de la dramaturgia se daba por el asociamiento de imágenes y acciones; así, “el espectador debería vivir emotivamente el espectáculo” (Barba, 2010, p. 57). En esa medida, considero que esto se necesita ejercitar, dado que no siempre se contará una historia lineal, ni siquiera a veces un relato como tal y, en mi opinión, las personas al estar acostumbradas a la sociabilización a través del habla, el cuerpo muchas veces queda en un segundo plano, como si no estuviera realmente presente. De esta manera, a veces no nos damos cuenta de que el cuerpo está expresando así estemos sentados con los brazos cruzados.

1.1.4 La improvisación

El siguiente concepto que abordaré será la improvisación como una herramienta para las creaciones escénicas. Pienso que la improvisación es una forma de liberación que prioriza el impulso corporal, donde el cuerpo acciona y reacciona, en el que no es imprescindible un texto ni algo externo al cuerpo para crear.

De acuerdo con Flórez (2016), “la improvisación trabaja desde sus pautas, patrones de ritmo, espacio, movimiento y forma. Constituyéndose como un instrumento formativo, como parte inicial de un proceso de creación” (p. 47). En la misma línea, Zapata (2007) como se citó en Flórez (2016) afirmó que:

Se entiende por improvisación en danza, el arte de expresar o crear toda o parte de una composición en el momento del calor de la acción, en otras palabras, improvisar es un suceso de creación en tiempo presente, en el que

existe un permanente estado de cambio que nos traslada hacia el oscuro abismo de lo inexplorado. (p. 46)

Estoy completamente de acuerdo con estas definiciones, dado que improvisar es como si una persona viajara y se trasladara a otro estado, no conocido, donde se sorprende, aprende y juega.

En la misma línea, Schiller (1990) como se citó en Mesa (2018) planteó que “el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega”. Esto es evidente, puesto que el juego es la “forma viva”, y la puesta en práctica de la libertad. Por lo tanto, la improvisación requiere de jugar constantemente para habitar lugares desconocidos tanto en nuestros pensamientos, como a niveles físicos corporales.

Por otro lado, Barba (2010) entiende la improvisación:

Como la creación del material, o un proceso que da vida o de una secuencia de acciones y vocales partiendo de un texto, de un tema, de una imagen, de una sensorialidad, de un cuadro o de una experiencia, o hasta desde la imaginación.

(p. 60)

Asimismo, Barba concibe que la improvisación puede generar algo nuevo con respecto a los materiales escénicos que se tienen.

Igualmente, Flórez (2016) relató su experiencia de la siguiente manera: “propuse llevar algunos momentos de improvisación a la escena, momentos donde, yo como bailarín, tenga la posibilidad de liberar mi espontaneidad y dejarme llevar por lo que esté pasando o lo que sienta en el momento de cada presentación” (p. 45). Esto es interesante, debido a que no todas las presentaciones son iguales; por lo tanto, cada día es diferente, así como nuestro estado y energía. El estado alerta a reaccionar corporalmente, inconscientemente, pero teniendo en cuenta algunas herramientas, como el tiempo, el ritmo, la energía, las calidades

de movimiento y el espacio. Igualmente, posibilita que puedan darse escapes dentro de la estructura escénica y que puedan generarse nuevas posibilidades sin automatizar al performer. En consecuencia, esto deriva hacia una estructura coreográfica flexible; no obstante, la improvisación se entrena.

Para improvisar, el performer necesita de una pregunta, una inquietud, un sentir o una emoción que lo embargue en ese momento, esto lo podemos considerar como “detonante”. Por lo tanto, en este punto el actor establece un diálogo entre la racionalidad y el cuerpo, de tal modo que impulse una libertad en su fluidez y que no requiera pensar en qué movimiento seguir luego del anterior. Eso es una escucha corporal.

Por su parte, Gamba (2014) menciona las ideas de Sheets-Johnstone en relación al movimiento y su relación con lo mental, ella lo desarrolla en su texto “Thinking in movement”:

Así, el movimiento no es un proceso mental que existe antes y es distinguible de un proceso físico, donde sigue primando la idea de que el cuerpo transcribe lo que la mente piensa. La autora hace una pequeña aproximación desde la improvisación en danza y menciona que no existe una única forma de pensamiento, y que además se ha estandarizado la idea de que es “el lenguaje” el que transmite el pensamiento señalando que el lenguaje ha desplazado esa primera experiencia de movimiento. (p. 139)

Por tal razón, es interesante señalar que el cuerpo humano tiene muchas aristas y posibilidades para su improvisación que le permiten generar reflexiones. En la misma línea, posibilita:

Una expansión de las posibilidades físicas y expresivas del bailarín, secuencias efectivas, patrones coreográficos y no establecer imágenes concretas o una

línea de acciones para la creación de una historia danzada, tal como se hace desde la técnica de la Impro de teatro. (Flórez, 2016, p. 45)

En ese sentido:

El cuerpo no acciona como en la cotidianidad, este estado implica una consciencia distinta o un asomo de los impulsos inconscientes. Mi memoria aparece reflejada en acciones que el cuerpo realiza en otra calidad de energía porque mi foco de atención está en mi casa- cuerpo. (Rodríguez, 2019, p. 16)

Efectivamente, la memoria corporal y el entrenamiento salen a relucir en la improvisación, debido a que al no estar pensando todo el tiempo en qué sigue se deja valer por el impulso. Por ende:

La exploración posibilita la relación entre aspectos de orden formal como la técnica y el acervo corporal ya construido en los creadores, como lo particular y singular de cada uno de ellos que está determinado por cada subjetividad y experiencia de vida. (Villegas, 2014, p. 345)

Para Curtis Carter (2000), la improvisación despierta y exige a la imaginación del espectador para que se encuentre constantemente reavivando la imagen desde su lugar predecible; además, este actor propone tres principios para llevar a cabo esta técnica. El primero de ellos consiste en el “embellecimiento”, este es un movimiento espontáneo para sacar material, el segundo es el movimiento, pero como juego para la creación de una coreografía; el tercero es llevarlo como entrenamiento a un nivel de rendimiento superior. Como se puede apreciar, la improvisación ha tenido múltiples connotaciones para los artistas e investigadores. Así, en el Odin Theatre, por ejemplo, Barba pedía que los actores-bailarines fueran capaces de memorizar una improvisación en sus ritmos, energías, velocidades, sensaciones, etc. Para ello, recurría a la vista externa de otros compañeros con el fin de tener una retroalimentación y con ello calcar la improvisación que hicieron repetidamente (Barba,

2010). Por otro lado, Carter (2000) expresó que mediante la improvisación el performer podía vivir un viaje en su interior, como ejercicio para tener el control de sus emociones y cambiar sus significados. En ese orden de ideas, este término yo lo empleo como una herramienta para descubrir material escénico.

1.1.5 El proceso creativo

El tratar de definir un proceso creativo es difícil porque cada uno es único. No lo haré, pero sí abordaré algunas etapas y conceptos al sintetizar los escritos de diversos autores.

Sobre esto, Gabriela González y Jerónimo Ruiz (2009) plantearon lo siguiente:

Las particularidades del proceso de creación en artes escénicas se relacionan con lo que identificamos, en línea con Schechner, como la instancia de ensayo, momento clave de la creación. A su vez identificamos y jerarquizamos la relación existente entre proceso y producto como un continuo en el cual fluye el hacer, la “voz”, del artista, la cual puede traducirse en la existencia de una particular tendencia estético-metodológica que va a definir la estética de la creación. (p. 9)

Un proceso creativo cuenta con una metodología que se puede basar en diferentes herramientas; estas pueden ser entrevistas, documentos escritos por otras personas como poemas, canciones, o textos académicos. Asimismo, puede valerse de recopilar información a partir de un trabajo de campo, un texto escrito por uno mismo, un laboratorio, el uso de una bitácora en la cual escribir, entre otras.

En primer lugar, me centraré en los escritos de González y Ruiz (2009) para hablar acerca del pensamiento de Schechner. Para él existen tres momentos en una representación: la Proto Performance, la Muestra, y las Secuelas. La Proto Performance o proceso hace referencia a tres momentos: el entrenamiento, el taller y el ensayo. Sobre esto, Schechner

como se citó en González y Ruiz (2009) define el “entrenamiento” como todo aquello que modifica al actor en el sentido de adquirir habilidades específicas. “El taller” sería una instancia de indagación, en la que el actor no solo adquiere nuevas habilidades, sino que estas lo conducen a descubrir terrenos desconocidos para él. En esta instancia el actor se abre a los demás, así como a nuevas ideas y prácticas. Finalmente, “el ensayo” está asociado a la noción de repetición y fijación de lo que se mostrará, donde principalmente se da forma a aquello que se quiere expresar. En efecto, el Ensayo es la instancia en la que se eligen algunos momentos y se descartan otros.

Igualmente, para la “construcción del material”, se necesita que el performer tenga un constante entrenamiento que le permita dialogar y navegar con sus habilidades artísticas. Siguiendo con esto, “el taller”, como lo nombra Schechner, conduce al intérprete a explorar más allá de sus límites, le permite descubrirse y jugar. De esta manera, luego de conseguir una completa libertad en el espacio, se crean secuencias o estructuras para que sean repetidas una y otra vez hasta la selección minuciosa y fijación del material escénico.

En la misma línea, el proceso creativo parte de cero para después construir una pieza que se llevará hacia un público. Sin embargo, es menester aplicar lo señalado por Barba (2010), es decir, hay que pensar el camino como una continuidad.

Quando me disponía a preparar un espectáculo no tenía necesariamente un drama escrito o una adaptación de una novela o de un cuento y el resultado era una historia tenía fuentes referencias puntos de orientación fuertes estímulos que accionaban sobre mí y que muchas veces podían ser distintos tipos de textos artículos poesías fábulas leyendas o cuentos que inventar en torno a diferentes temas en el espectáculo. (p. 153)

En ese sentido, para Barba (2010), los elementos en el espacio escénico y el camino hacia la construcción de los significados demandaba errores; no obstante, él los concibió

como un “enigma ofrecido por el azar” (p. 137). Es decir, asumir como un obstáculo positivo estos tropiezos que al final sacan cosas buenas. Asimismo, una actitud que rescato de Barba (2010) es la siguiente: “extraer lo difícil de lo difícil, de esta actitud dependen los momentos de oscuridad, de esfuerzo y reorientación; esto es válido también para la complejidad del resultado” (p. 138). Por tal razón, un proyecto siempre se tendrá que ajustar, entre lo que se va creando y el producto final que se entrega al público, nunca se presenta todo lo que se creó e imaginó.

Si bien un espectáculo y un proceso creativo poseen lenguajes diferentes, convenciones de expresión y desarrollo particulares, es necesario no perder de vista que se trata de un continuo, como propone Schechner, de un proceso que cristaliza en un momento en el espectáculo que es mostrado al público. El proceso tiene sentido en función del producto y este a su vez se encuentra ineludiblemente atado al proceso. (González y Ruiz, 2009, p. 7)

En consecuencia, es necesario comprender lo dicho arriba como un proceso; es decir, no se puede ver como algo cerrado, puesto que estaríamos errando como artistas. Por ello, y tal como afirma Pérez (2010) como se citó en Parra (2018):

Es importante la consideración de que muchas piezas del arte escénico en general no son “productos finales de una actividad creativa, sino como procesos [que pueden estar] al servicio de una nueva práctica artística que continúa trabajando con ellos y [a reelaborarlos]”. (p. 54)

Así como las piezas escénicas que están en constante cambio y mejoría, estas se influyen por lo que percibe el ser humano: “una ganancia no necesariamente de conocimiento, pero sí de saber, de un saber basado en la experiencia” (Sánchez, 2014, p. 27). En esa medida, considero que el proceso creativo deriva también en la reflexión y

autoconocimiento del ser humano, lo que amplía las fronteras de saberes, las percepciones e intuiciones.

Por otro lado, Almarza (2020) propuso el “proceso del intérprete como un viaje personal del cual se puede conseguir material corporal que se transforma en lenguaje corporal personal” (p. 32). En consecuencia, esta obtención de material escénico luego se puede organizar para la creación de algo, pero el registro de ello no se ha tomado en cuenta hasta hace unos años. Igualmente, existen aún pocos escritos de artistas que hablan de su proceso creativo para llegar a un montaje. Por su parte, Gamba (2014) expresó que “la búsqueda de nuevos enfoques teóricos como en la misma práctica dancística y la forma de poder valorar o registrar esa experiencia aún me es compleja” (pp. 139-140). De acuerdo con esto, Villegas (2014) planteó lo siguiente:

La creación en danza genera un producto propio que surge de un diálogo entre la intuición, lo sensible, la utilización del espacio y el tiempo, y la variedad de herramientas gestuales y corporales que se generan en la investigación teórica y práctica (investigación de movimiento). Esta comunicación sensible, sentida y estética está determinada por el cuerpo, por las percepciones, por la expresividad del intérprete, creador y espectador, por las emociones generadas frente a los acontecimientos, y por las construcciones semióticas y simbólicas que se han hecho al interior de la creación, planteó que la dirección es una construcción que parte del creador/director con todos los aspectos que conforman la construcción poética, simbólica y semiótica de la obra. (p. 343)

En la misma línea, Barba (2010), por ejemplo, afirmó que su proceso dramático era de narración y alusión, el cual “se desarrollaba en zigzag, saltaba hacia delante y hacia atrás en el tiempo, repleto de paréntesis, semejante a la edad de nuestro pensamiento o el

diálogo con una persona íntima. Era propenso a las metáforas y a las paradojas” (p. 100). Uno de los autores que reflexionó sobre la creación fue Pedro (2016), quien planteó que:

El proceso compositivo– dramaturgico parte con frecuencia de un proceso de improvisaciones, más o menos abiertas, más o menos pautadas, siguiendo un proceso en el que el coreógrafo organiza y estructura a posteriori el material, lo «limpia», pero partiendo siempre de los aportes de su compañía (p. 4).

Como hemos podido observar, cada artista tiene un acercamiento propio a la creación.

1.2 Referentes metodológicos

1.2.1 Escritos de autores desde la práctica

Para empezar mi laboratorio, me nutrí de algunos artistas que aportaron mucho a mi metodología de trabajo en relación al espacio. Estos cuatro artistas que aludo hablan acerca de sus procesos creativos y, en esa medida, considero que eso es muy valioso en las artes escénicas; por ende, rescato sus aportes.

Dicho esto, la artista Robles (2019), bailarina y coreógrafa, en el libro *Construcción de la consciencia del espacio relacional en el performer desde las experiencias de ceder (yielding) en el Body-Mind Centering y la danza Contacto Improvisación: una investigación desde la práctica* contó con cuatro etapas en su laboratorio. En la primera, la autora tomó conciencia acerca de la experiencia relacional y la conciencia celular. En ese sentido, ella experimentó, a partir de algunas sensaciones, cómo perder el miedo al control y, en esa medida, exploró los principios de contención, placer y confort. En este punto nació la palabra y la acción de “ceder”. En la segunda etapa, Robles jugó con el “contacto improvisación”, donde siguió y reafirmó la línea creativa del presente como un continuo y se enfocó en los estados que colectivamente se generaban. En la tercera fase del laboratorio, empleó el ceder como recurso; esta fue su base para crear y tener estructuras de improvisación. Por otro lado,

surgieron improvisaciones habladas, para una práctica somática-reflexiva; de este modo Robles generó una mayor conciencia y despertó nuevas ideas. En consecuencia, el ceder tomó forma hacia un estado que se formaba colectivamente, hasta ser una palabra como consigna. Por último, en la siguiente etapa, se recogió todo lo descubierto deviniendo en la propuesta escénica “Ceder, sesiones de danza e improvisación”. En efecto, Robles (2019) expresó lo siguiente:

La voz como una continuidad y complemento de la expresión del cuerpo también fue una forma de abordar la práctica y sacar a flote las emociones encarnadas. Complementariamente, se utilizaron elementos como globos de agua, esponjas y pelotas para facilitar las experiencias somáticas, así como también se enriqueció la práctica con el uso de imágenes anatómicas, videos y lecturas. (p. 23)

En esa medida, tomé como referencia para mi laboratorio a Carola Robles porque en el espacio encontró la palabra con la que ella quería explorar “ceder”; por mi parte yo encontré “el abrazo”. Si bien antes de empezar el primer ensayo yo había materializado la acción, esta se fue construyendo en las sesiones. Asimismo, ella utilizó el ceder como un recurso para generar estructuras de improvisación. Para mi pieza, yo creé secuencias de movimiento, así como momentos de improvisación. En un momento, ella usó la voz con el cuerpo de manera improvisada y, a partir de esto, elaboré mi cuarta sesión del laboratorio donde confrontaba la voz con el cuerpo.

Otro referente para crear mi diseño metodológico fue Corymaya Cruz (2020), coreógrafa y bailarina con su tesis *El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea La Superficie*, de la coreógrafa Cristina Velarde. Ella empezó su laboratorio mediante la recopilación de fuentes teóricas, planteando guías de entrevista a creadores, entre otros. En la

primera etapa abordó preguntas con el equipo acerca del proceso creativo, planteó su motivación personal y el tema de lo que quería tratar. A partir de esto, se formularon unas guías de entrevista tanto para la coreógrafa, como para los intérpretes. La segunda etapa se enfocó en la creación de los ejes temáticos, a partir de estos se crearon 7 secciones para la entrevista a la creadora. Finalmente, fue en la tercera etapa donde se definieron los objetivos específicos para cada pregunta de la entrevista.

Para cada etapa se tuvo en cuenta el tacto y la visión. Sobre este proceso, Cruz (2020) escribe que:

Nadie inicia un proceso creativo sabiendo lo que va a pasar porque si no, no lo inicias. Uno cuando hace un proceso creativo lo hace porque quiere descubrir algo. No tienes ni la menor idea. Tienes tus premisas, tus inquietudes, tus intuiciones. (p. 50)

Otro autor que rescato para mi metodología es José Ruiz, bailarín, profesor y coreógrafo, quien optó por un laboratorio que consistía en 3 etapas. La primera se denominó “Laboratorio 1 (construcción)”, destinada a la creación de las Estructuras Coreográficas Móviles (ECM) dentro de una sala de danza. “El laboratorio 2 (improvisación)”, caracterizado por la prueba de las ECM en el espacio público; finalmente, el “Laboratorio 3 (montaje)” para la puesta en escena de “Eterna levedad” (pieza original de danza escénica con la que se concluye el proyecto de investigación-creación).

Ruiz mencionó que el mayor reto consistió en colocar todo eso en la narración y registro siguiendo la reflexión del laboratorio, debido a que tenía una perspectiva como coreógrafo, pero también como intérprete. Por lo tanto, su objetivo como director y coreógrafo se basó en buscar el significado en las ECM con el fin de generar un tejido entre los materiales coreográficos, para ponerlos en orden, organizarlos y sistematizarlos. De esta manera, para el Laboratorio 1, se apoyó en la respiración desde la columna, el peso y el

equilibrio. Con todo esto, al culminar su primera etapa obtuvo dos principios: dos estructuras estáticas y dos dinámicas. Estas fueron consignas, como la respiración desde la columna y el equilibrio, a ellas, las utilicé en mi laboratorio para generar material. Por otro lado, una frase de este autor que considero pertinente para destacar su importancia es la siguiente: el principio de la respiración se puede educar, es decir, usar a favor o en contra de los esfuerzos (...) la inhalación para todo lo relacionado a elevar el peso y la exhalación para lo que se relaciona con el descenso de este. Esta cita la tomé para alguno de mis ejercicios en los primeros ensayos de mi módulo 1. En el Laboratorio 2, José Ruiz confrontó su ejercicio con el público en la calle. Al final, ya en la tercera etapa del laboratorio, empezaron a conversar las propias estructuras móviles.

Por otra parte, Villegas (2012) es otra creadora que rescato. En “Creación y dirección en danza contemporánea”, la autora desarrolló una pieza coreográfica titulada Enleche-ser. En efecto, ella dividió en tres etapas el proceso de esta pieza. El primero, “Del relato a la propuesta coreográfica”, como un momento anterior a encontrarse con los performer y mucho antes de la exploración corporal. El segundo momento, lo denominó “De la propuesta coreográfica al trabajo corporal”, teniendo en cuenta las reflexiones de los intérpretes; finalmente, el tercer momento se denominó “Del trabajo corporal a la puesta en escena”. Durante esta etapa se recogieron las decisiones que lograron generar un montaje, con una estructura que permitiera alguna coherencia en la creación (Villegas, 2012). Para la primera etapa, “Puntos de partida del trabajo corporal”, se propuso encontrar lo siguiente:

- Establecer un vínculo afectivo, sensible y poético con el tema propuesto.
- Una enciclopedia como asociaciones, imágenes, representaciones semánticas, metáforas que elabora cada creador en el proceso de constitución de la obra.
- Relacionar el mundo local del intérprete con el mundo local del director.

- Construir los dos puntos anteriores desde el cuerpo, en el derrotero de un discurso corporal. De acuerdo con esto, los tres llamados puntos de partida se transforman en el suelo que funda el trabajo de dirección, dado que las pautas para la generación de los movimientos y gestos nacieron de estos tres aspectos. (Villegas, 2014, p. 347)

En relación con la búsqueda de movimientos, se crearon “enciclopedias de las acciones físicas” que generó el texto. Esto enriqueció el diálogo entre el tema y la corporalidad del individuo. Del mismo modo, despertó la sensibilidad en el intérprete y en el director, al partir de lo que devolvían estas enciclopedias corporales como sensaciones físicas. Estas se ordenaron escena tras escena, teniendo en cuenta que era un material el cual estaba abierto a la improvisación.

Para la segunda etapa del proceso creativo, se buscaron las relaciones que podían existir entre las acciones físicas y movimientos para recopilar sensaciones y construir una corporalidad.

Entonces se volvió interesante insistir en la forma del movimiento, en la vía de construir con el signo, con el código corporal establecido, a través de la repetición (con variaciones en el ritmo, en la suma de elementos, en detalles de calidad en el movimiento, variaciones en expresiones gestuales), lo cual proporcionó un abanico bastante amplio en la facultad de sensibilidad de los creadores. (Villegas, 2014, p. 349)

Por tal motivo, el discurso corporal se instauró para buscar mayores sentidos regidos a través de impulsos, los cuales devienen de la temática y son habitados por el cuerpo y la mente, generando imágenes. En la tercera etapa, se crearon algunas historias para potenciar el movimiento y las acciones, especificando en los detalles corporales y la dramaturgia que se creaba espacialmente (Villegas, 2014). En esa medida, se observó que el puente que se

genera entre el texto y el trabajo desde el cuerpo está completamente ligado, pero depende del uso que se le dé. Por lo tanto, son vías o rutas para llegar, o metodologías que nos acercan a reflexiones y nos posibilitan otro tipo de energías corporales y de pensamiento,

En suma, todas las investigaciones mencionadas resultan valiosas, debido a que desde la práctica logran plasmar sus procesos creativos en palabras. Asimismo, presentan rutas y caminos diferentes a nivel metodológico; de esta manera, al tener como trabajo de mesa todas estas rutas creativas, compartiré mi proceso de creación desde la práctica.

Siguiendo la misma línea, y con referencia bibliográfica, me detendré en Eugenio Barba con su libro *Antropología Teatral*. Algo que me resulta llamativo de él es que coloca al actor como “actor-bailarín” y al teatro como “teatro-danza”; de este modo, el panorama se amplía y brinda más posibilidades y actividades para que el actor exprese. Para ello, tiene en cuenta el entrenamiento actoral, en el cual se unifica mente y cuerpo, de tal modo que se desarrolle vida en la escena (Barba, 1992).

Asimismo, Barba mencionó algunos principios para lograr este efecto. El primero consiste en el “bio-escénico”, el cual hace referencia a estar presente en la inmovilidad, es estar siempre en escena aun pensando que estamos en quietud. El segundo principio es la “energía extra cotidiana”; este se refiere a cómo se expande la energía corporal, así como la capacidad del actor de llevarse así mismo hacia su incomodidad, dado que Barba creía que el actor debe salir de su zona de confort para crear una ficción. El tercer principio se basa en la técnica, aquí el intérprete debe dominar alguna disciplina corporal para conseguir una mayor presencia escénica, dialogando entre su cuerpo y mente.

El cuarto, Barba (1992) lo denominó “Principios que retornan”, con esto se refiere a el regreso de las diferentes culturas respecto a lo teatral y cómo converge esto para volver al inicio, al primer impulso o pregunta. El quinto sería la “Presencia Física Total” donde el cuerpo busca tener una dilatación mayor en cuerpo-mente-emotividad, pero al máximo uso de

su concentración, así como de sus silencios. El sexto principio es el “Sats: (palabra escandinava)”, se refiere al lugar donde parte la acción, siendo el intérprete consciente de dónde inicia el movimiento y elabora una oposición corporal. El séptimo principio es el “Trueque”, que se da entre los artistas cuando intercambian sus saberes artísticos. El octavo es la “Partitura” y se refiere a una secuencia de movimiento fija que se repite una y otra vez para variar en sus energías y calidades de movimiento. El noveno es el “Aislamiento” refiriéndose a que él o los artistas, en singular o plural, entran en ensayos donde no participa una persona que sea ajena al proceso, involucrando mucha concentración. Además, el siguiente es la “Renovación diaria”, refiriéndose a un compromiso del actor de seguir trabajando día a día en el proceso creativo. El siguiente principio lo denomina “Las tres lógicas”, estas son entendidas como la física, la emocional y la mental, con el fin de establecer el equilibrio personal. Por último, se puede mencionar que el último principio es el “Centro”, el cual corporalmente nos sostiene, se refiere a la parte física, desde este centro nos movemos y se encuentran nuestras posibilidades del cuerpo. Esto implica un actor dispuesto y sin desconcentrarse.

De igual modo, Barba reflexionó sobre el cuerpo-mente donde expresó lo siguiente:

El pensamiento se logra ver cuando se ve en acción, en el cuerpo y en el manejo de la energía con sus variantes. Si bien el actor trabaja desde el pensamiento como el paso previo a la acción, al movimiento externo e interno, el mismo pensamiento puede estar limitado o atrapado. Esto sucede cuando el actor está buscando respuestas o puntos donde desea llegar, entonces no hay un pensamiento libre y creativo. El pensamiento creativo es aquel que no tiene brújula, que tiene la libertad de dar saltos de una lógica a otra, que va de una imagen a otra, con un aparente sin sentido. No es único ni lineal, no tiene un tema definido. (Barba, 1992, p. 22)

De esta forma, al verse liberado de pensamiento, el actor puede afectar su propia historia, y la investigación puede partir de sí. Por lo tanto, puede transformar su energía, crear nuevos contenidos; asimismo, posibilita que lo más profundo de su ser aparezca y con ello expresar su experiencia a través de la temática del espectáculo.

Adicionalmente, Barba (1992) menciona a “La partitura”, donde cada movimiento es una partitura de por sí, creando signos en un inicio que pueden dar la sensación de encontrarse aislados o no conectados, pero en una etapa posterior, mediante la repetición de la secuencia de movimientos, crea una cadena de significados. Por consiguiente, Barba (1992) lo denominó “diario íntimo”, dado que tienen como contenido las vivencias del actor, por lo tanto, asumen una fuerza emotiva, tienen significados y, por lo tanto, la acción es real, el espectador asociará y significará cada imagen en una relación directa con el actor. Por consiguiente, la partitura es un nivel para lograr una organización creativa que puede utilizar el intérprete. En efecto, “el hecho de que el actor trabaje en varios niveles de estructuración u organización, le da el poder de ubicarse en varios lugares al mismo tiempo, en distintos momentos y ritmos, es la convivencia de las sub-partituras (Barba, 1992).

1.2.2 Entrevistas

Tuve la oportunidad de entrevistar a Cristina Velarde en el año 2021 y me dio un camino para pensar. De acuerdo con ella, hay dos niveles que son la interpretación y la dirección; es decir, como si hubiera un puente entre estos dos términos que ayudan a conectar. En esa medida, Cristina me mencionó que el estar en escena le permite ver desde adentro los recursos orientados a construir experiencias y relacionarse con el otro o relacionarse con la idea: “paralelamente, existen las herramientas que permiten llevar al movimiento a partir del uso de ideas y objetos. Sin embargo, entre el ser intérprete y directora dialoga el ritmo; es decir, es mediante este donde se conecta. Del mismo modo, el

movimiento con la idea”. Ella se basa en el ritmo para la creación, lo que hoy llamaríamos el *timing*. En consecuencia, el estar dentro de la pieza le permite vivir a través de su cuerpo el ritmo de cada momento y esto le ayuda entender cómo ejecutar la dirección cuando se encuentra fuera.

En la misma línea, yo me preguntaba de dónde partiría mi proyecto y eso le consulté. Así, Cristina parte de algo personal, generalmente es una pregunta. En mi caso, yo no tuve una pregunta, ni tenía una temática al inicio, pero, sí sabía que iba a partir de algo personal, propio. A la vez, es curioso debido a que ella se sumerge en una situación para sentir de una manera. Sin embargo, ella se pregunta las diferentes posibilidades en las que el ser humano se podría sentir o afectar ante una situación específica. Esto es precisamente lo que yo hice con la acción del “abrazo”.

Esto entronca con lo señalado por Profeta (2015) como se citó en Ruiz (2021), quien señaló que:

El lenguaje es un elemento primordial para el trabajo del bailarín ya que la danza utiliza una serie de metáforas para poder lograr la creación o producción de movimiento. Existe una relación intrínseca entre la creación en danza y el lenguaje, con la palabra y su significado, ya que, a través de metáforas, el cuerpo acciona y crea un nuevo lenguaje que no es equivalente al lenguaje verbal. (p. 32)

En ese sentido, me preguntaba, al momento de hacer mi diseño, cómo se crearía una dramaturgia. Sobre esto, me resuena esta cita de Ruiz (2021): “en el caso de artistas y teóricos contemporáneos, el término dramaturgia está asociado a “ensamblaje”, como un proceso enfocado en ordenar patrones y diversos elementos en la estructura de una performance” (p. 37). Así, volviendo a la entrevista con Cristina Velarde, “la dramaturgia corporal siempre sigue abierta”, seguido de esta frase me comentó que hasta que no se

termine la pieza de crear, realmente no sabe cómo se ve, al menos lo percibe así. Tomo esto último como referencia, puesto que uno de los mayores retos de la creación de mi pieza escénica era hacer dialogar los roles de directora e intérprete para hacer que la pieza funcionara de la mejor forma.

Por otro lado, tuve la oportunidad de realizar otra entrevista, en este caso a Mirella Carbone en el año 2021. Dicha entrevista fue muy enriquecedora la conversación que tuvimos y me gustaría rescatar algunos aspectos. Así, resulta importante cómo el entrenamiento y la disciplina corporal entran mucho en relación, dado que uno se encuentra solo en el espacio; es decir, depende de uno mismo muchas situaciones, así como de descubrir cosas nuevas en el proceso. Ahora bien, sobre el tema de lo unipersonal, Mirella expresó que esto parte de una urgencia, algo de fondo, parte de una idea o hasta de una sensación. En ese sentido, considero que de esta manera surge mi laboratorio a partir de la sensación corporal, la idea e imágenes que desde el cuerpo se emiten. Por ello, confieso que me daba miedo que mi pieza no tuviera realmente un sentido importante, eso me acompañó a lo largo de mi laboratorio, puesto que no partí de ningún texto. Sin embargo, es precisamente aquí cuando entra esta frase de Mirella que me encantó:

Nunca taches o invalidez o tildes de mala tu propuesta o a tus movimientos porque si te nacen desde el centro, desde tu interior, es por algo. Asimismo, tampoco es bueno irte al otro extremo de no poder seleccionar lo que funciona o lo que no, así le tengamos mucho cariño a un extracto o a una pieza del proyecto. (Comunicación personal)

En ese orden de ideas, lo ideal para ella es el accionar, el encontrarse en el espacio, porque muchas veces la razón y el cuerpo se chocan. Es justamente esta parte la que tomé para mi laboratorio; es decir, observar realmente qué servía y qué no. Asimismo, no eliminar propuestas por pensar que no son lo suficientemente buenas durante el proceso. De igual

modo, en la entrevista me dijo que el teatro la ha ayudado a encontrar las simbologías de las imágenes. Al inicio, no entendía a qué se refería exactamente con ello, durante el proceso lo entendí.

A lo largo de mi proceso de laboratorio conté con una entrevista más a Mirella Carbone especificando el proceso de laboratorio, porque sentí que en la anterior conversación me había dejado muchas aperturas, caminos, inquietudes, preguntas y luz. En efecto, yo seguía preguntándome cómo haría, de dónde partiría; por consiguiente, me era muy difícil seleccionar algo hasta ese entonces, cuando le hice la entrevista no tenía aterrizada la idea del abrazo tan concretamente y palpable. Es así como me comentó que cuando ella crea tiene como punto de partida lo personal, una idea, improvisaciones, pero sin una dramaturgia. Esto resonó en mí.

Como menciona Marco Luna (2017) en su texto *El espectáculo unipersonal*, el performer que trabaja en solitario:

Manifiesta una necesidad muy interior, individualista, de comunicar sensiblemente todo el contenido del caos interno que habita en la mente y alma de cada ser humano (...) es un ser que necesita comunicar, criticar, reflexionar o simplemente divertir, no importa. (p. 332)

Tomando esto como referencia, tanto para los procesos en grupo, como en solitario, Mirella trata de escarbar a partir de las emociones, experiencias y sentimientos de situaciones específicas. Todo ello surge a partir del movimiento. Asimismo, Mirella afirmó que cuando está sola explorando es más difícil porque hay momentos de soledad, de confusiones, de dudas, de frustraciones. “En un proceso en solitario demora más el encontrarse a uno mismo”, ella trata de inspirarse de diversas herramientas, pero demora más. Para ello, ella recurre a su experiencia, algo que ella necesite decir para luego incluir la ficción a partir de su experiencia. De esta manera, lo personal se vuelve compartido con un otro, el público. En

relación con esto, quiero señalar la ficción como un componente para la creación. Sobre esto, Sergio Blanco (s.f.) afirmó que sus auto ficciones no son para mostrarse, sino realmente para buscarse. Con auto ficción se habla de algo personal para la creación, para que luego intervenga la ficción. Es a partir de esto cuando él advierte: “la auto ficción no solo me va inventando, sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y, a veces, empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas. Finalmente, se trata realmente de una verdadera ingeniería del yo” (p. 16). Por lo tanto, en todo el proceso él cree que se genera esta “ingeniería del yo”. Una donde se construye, se rehabilita, se trauma, se conecta, se refugia y se rescata de este mundo.

Al retornar con Mirella, esta autora comenta que siempre conversa con su imaginación porque la ayuda a no detenerse, elevando así sus experiencias personales. Por su parte, Blanco (s.f.) indicó que sus autoficciones:

[Fueron] escritas no tanto para exponerme, sino para buscarme. Todas ellas están escritas a partir de un yo que busca en la escritura una posibilidad de encontrarse a sí mismo para poder de esta forma, encontrar a los otros. (p. 8)

En la misma línea, Mirella afirmó que cuando tiene algo muy claro para decir las cosas fluyen más rápido o “porque es una propia necesidad de botar afuera algo”.

Por todo lo mencionado, ella sabe que las problemáticas y sentimientos encontrados van a aflorar, de esto no estuvo exento mi proyecto. En esa medida:

A veces sientes que no te sale, te boicoteas, tienes que encontrar motivaciones que te apasionen, porque es muy fácil tirar la toalla, he estado días y horas sin hacer nada. Pero, también hay que escuchar el momento adecuado para entrar a improvisar. (Comunicación personal, Mirella 2022).

De hecho, esta artista y coreógrafa considera que hay una soledad recurrente que traspasa, más allá de las artes escénicas; me refiero al aspecto del ser humano. Sin embargo,

cuando la soledad llega a las fibras, recurre a los objetos que la acompañan en el espacio, estos le brindan ayuda y son finalmente una herramienta para salir de esta sensación de soledad. No obstante, ella me explicó que cuando se crea más y más de manera solitaria, empieza a saber cómo manejarse, puesto que se va descubriendo en el camino.

Efectivamente, la psicología entra de la mano con las artes escénicas, puesto que muchas veces tiene que lidiar con aspectos traumáticos o tristes. No obstante, ella al irse descubriendo sabe cómo salir de esos momentos malos, en este momento es cuando le da la oportunidad al humor “para reírme de mí misma”.

“Sobre la obra de un creador, hay gente que dice que es una sola. En el caso de la danza, es más metafórico, poético y abstracto”. Por ello, ella recurre a sus propias sensibilidades para expresar lo que a veces no dice en palabras.

Por lo tanto, a partir del juego que se emplea para crear, dado que aquí uno no piensa y las sensaciones tristes o de estancamiento se liberan, “cuando tengo problemas trato de jugar y pruebo cosas que no había imaginado. Puede ser favorable el uso de vestuario y zapatos”. En ese sentido, este juego de matices y emociones le brinda una corporalidad y concentración, un viaje escénico, mental y corporal. “Siempre y en momentos de estancamiento personal durante el proceso, hay que ser curiosos”.

Por consiguiente, para mi diseño metodológico tomé como referencia el cuerpo, y me dejé valer por este a través de la lúdica. A la vez, incluí acciones y ejercicios. Por ende, “uno cuando explora en el espacio necesita tener herramientas para no pensar en más cosas que en la acción” (Mirella Carbone, Comunicación Personal, 2022). Así, si bien sus piezas tienen movimiento abstracto, también recurre a la acción, para tener un soporte más.

Me pareció muy interesante que esta artista construya a partir de sus propias experiencias, sin pensar lo que se le transmitirá al público. En ese sentido, si ella si siente algo, considera que los demás se pueden identificar con ella de diferentes formas a través de

las experiencias, las emociones y los sentimientos del espectador. Aludo a esto, porque en mi metodología, sin haber pasado por la etapa de laboratorio, me cuestionaba sobre qué quería decirle al público y qué quería que se llevara; es decir, mi racionalidad actuaba definitivamente. Es difícil no pensar en qué pensará el público. Pero cada vez que me cerraba con ello, recordaba lo que en la entrevista Mirella me había comentado.

En efecto, es así como tomé lo que me comentaron Cristina Velarde y Mirella Carbone como inspiración para mi diseño metodológico y mi laboratorio.



Capítulo 2. Diseño metodológico

El objetivo de este capítulo es exponer cuál fue el camino que tomé para la creación. De esta manera, mi lugar como investigadora en esta tesis ocupó un amplio panorama, dado que tenía que abarcar roles de directora, creadora, performer y dramaturga.

Así, el diseño estuvo dividido en tres módulos. El primero de ellos tuvo cuatro sesiones, el segundo módulo tuvo siete sesiones y el tercero, tres sesiones. En el camino me percaté de que el módulo dos debía extenderse; de esta manera, seguí mi intuición y lo que me provocaba, siempre dentro de los tiempos que me había delimitado. Por lo tanto, podría decir que escuché lo que necesitaba el proyecto y, en esa medida, amplíé los tiempos.

Por tal motivo, es importante recalcar que dentro del cronograma consideré una etapa a la que denominé “reflexión del proceso”, en ella se podía visualizar lo que se obtuvo de las sesiones pasadas y evaluar los siguientes ensayos. De este modo, atravesaba un proceso de enriquecimiento donde, alejándome un poco como intérprete, tomaba decisiones como directora para llegar a las fechas pactadas. Por lo tanto, este diseño se pensó para que la culminación de este proceso creativo sea una muestra abierta e íntima, aunque realmente yo siempre quise hacer un montaje, pero no lo consideraba dentro de mi propuesta en un inicio.

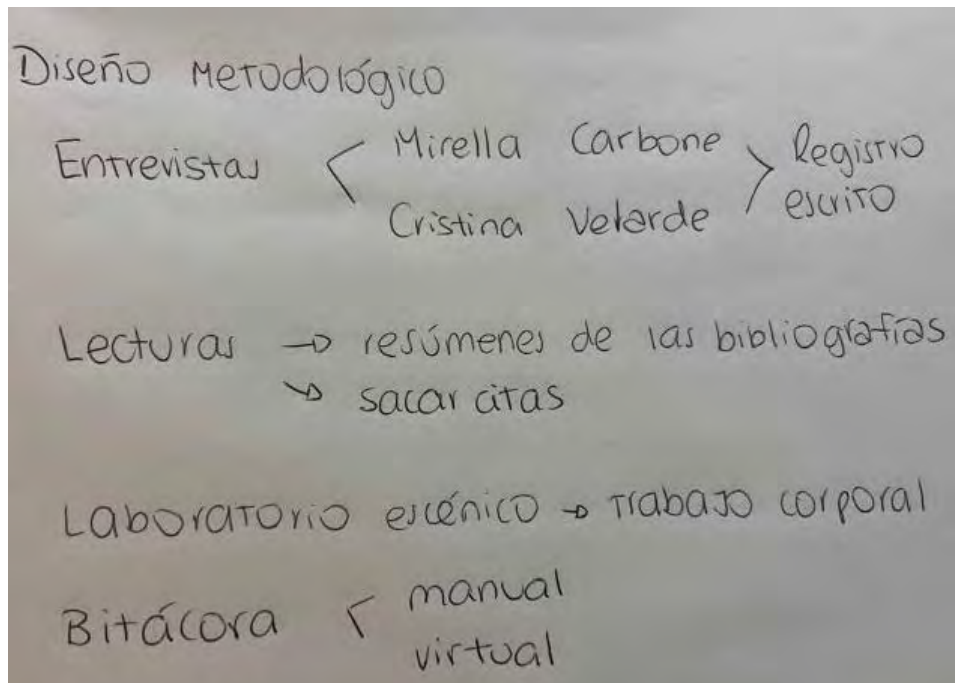
En la misma línea, como directora tenía una inquietud que era más bien una temática que rodeaba mi cabeza. Esta era “el amor”, “el miedo a enamorarse”, “el miedo a ser dañado o herido”, “el no correr el riesgo”, estas inquietudes personales me derivaron a una acción materializada de una palabra. Esta fue “el abrazo”, como temática disparadora para crear en cada sesión. Menciono esto porque creo que, sin aterrizar mis sentires y emociones a algo más concreto, la ruta hubiera sido más extensa. De igual modo, conté con una matriz metodológica para guiarme.

2.1 Matriz metodológica

El diseño metodológico se nutrió también por entrevistas, registros audiovisuales, el uso de la bitácora, lecturas de investigación y videos.

Figura 1

Diseño metodológico escrito en la bitácora brevemente



2.2 Registro desde lo documental

2.2.1 Mi bitácora

Este fue otro recurso que utilicé para generar contenido escrito y gráfico. Realmente tenía dos bitácoras: una virtual donde anotaba detalladamente y la bitácora manual, en la que apuntaba cada vez que terminaba un ensayo.

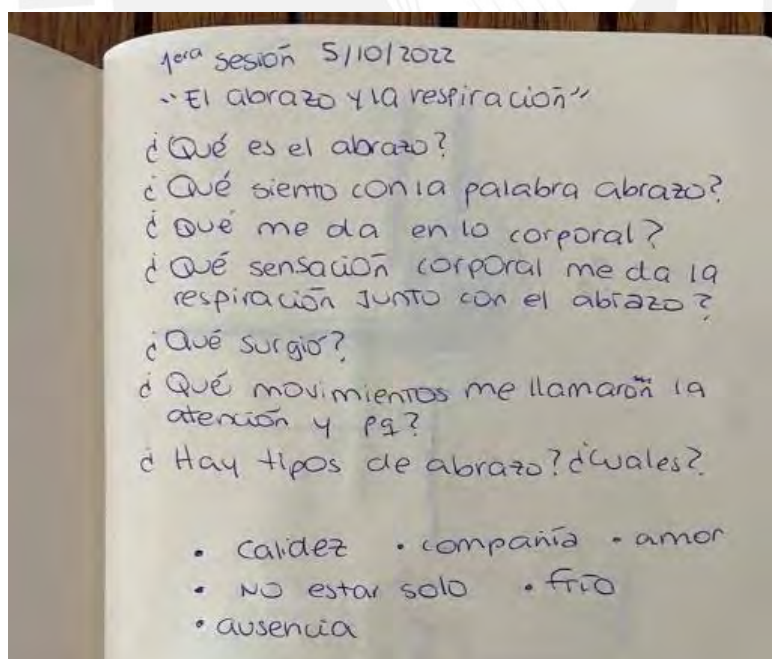
Figura 2

Cuaderno azul mis escritos



Figura 3

1era el abrazo y la respiración preguntas

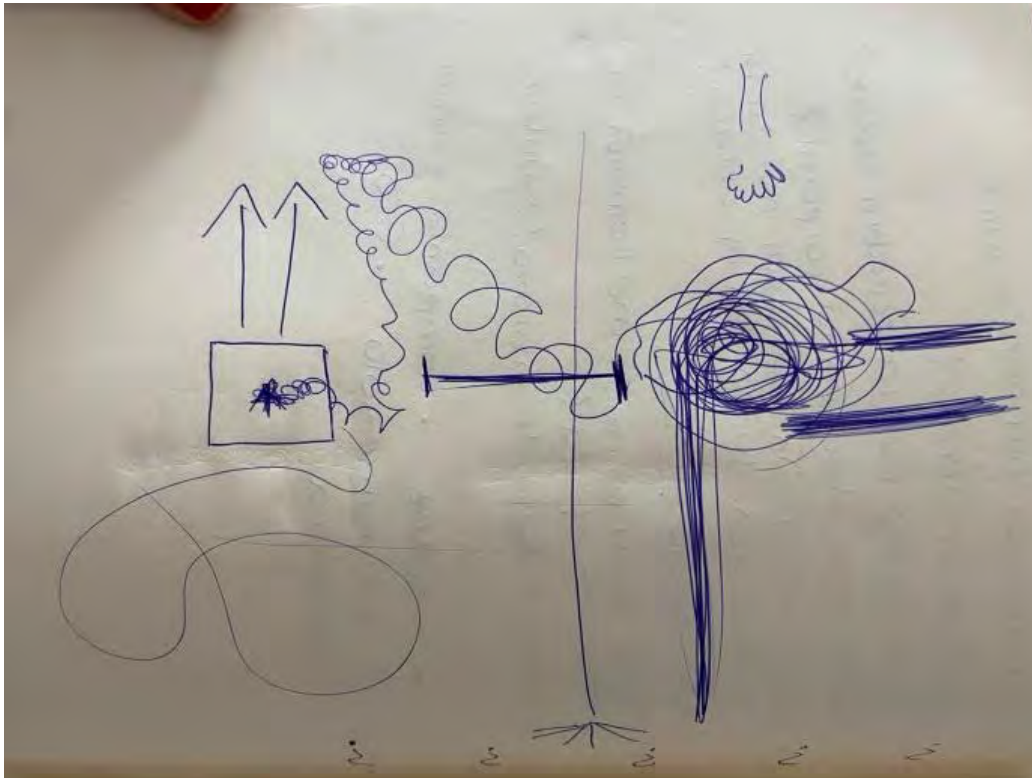


Los dibujos planteaban lo que yo como intérprete veía desde adentro; es decir, en el espacio, para luego ser confrontado desde mi rol como directora. Al inicio pensé que podía ser solo una bitácora manual escrita, pero conforme fueron pasando los ensayos me percaté

que la bitácora manual servía para anotar y dibujar de manera inmediata. Sin embargo, la bitácora en la computadora era lo necesitaba más tiempo de reflexión. En este último, escribía poemas, canciones, rescataba textos, creaba cuadros, entre otros.

Figura 4

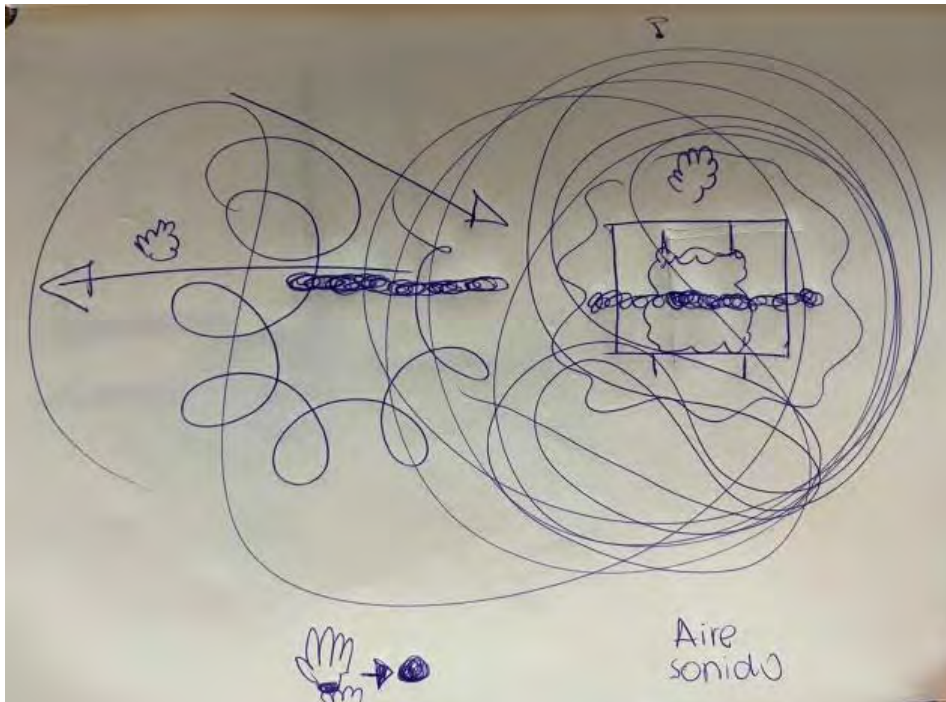
Dibujo del primer ensayo



La bitácora fue un recurso indispensable; en caso contrario, no hubiera recordado muchos de los momentos para luego retomar a la escritura y a los ensayos. Cuando hacía los dibujos, estos mostraban la distribución en el espacio que yo había sentido como performer, esto me indicaba, desde mi quehacer como directora, a qué parte del escenario prestarle más atención por si toda la pieza se estaba construyendo solo de un lado del escenario. En ese sentido, esto me permitía observar cómo era la distribución del espacio cuando mi cuerpo estaba en escena, a ver cómo eran las líneas, si ondulantes, o si los movimientos eran más directos, cortos o largos, entre otros. En consecuencia, el dibujo se volvió vital dentro de mi diseño metodológico.

Figura 5

Dibujo de la distribución espacial, movimientos ondulantes, directos, aire y sonidos



2.2.2 Registro audiovisual

Durante todo el proceso del laboratorio conté con una asistente de dirección, Farah Salaverry, quien yo llamaría más como mi confidente. Una persona a quien le podía expresar mis dudas, inquietudes, frustraciones, una persona que estaba en el proceso, pero que me dejaba libre también. Ella en los ensayos se encargaba de grabar algunas partes que le llamaran la atención y tomar algunas fotos del movimiento. Es así, como construimos juntas un registro audiovisual para que yo pudiera observar luego lo que se tenía como material. De esa manera, en un trabajo de mesa posterior, yo seleccionaba qué ruta seguir en la siguiente sesión; por un lado, me ayudaba a aclarar cómo se veía la secuencia, el *timing*, la energía, las velocidades, las calidades del movimiento; y por otro, fueron de gran ayuda las entrevistas, la bitácora y el registro audiovisual para el diseño y la puesta en práctica del laboratorio.

Capítulo 3. Laboratorio

La motivación principal de dónde partió hacer el laboratorio fue mi quehacer como directora e intérprete. Así, me pregunté cómo se daban en un proceso creativo los dos roles, para la creación de una pieza escénica. En este capítulo, abordaré más detalladamente en qué consistió este proceso de descubrimiento. Así, como se mencionó, tuve tres módulos, en los siguientes párrafos me detendré más específicamente en cada uno.

3.1 Módulo 1

3.1.1 Sesión 1 del módulo 1: El Abrazo y la Respiración

Figura 6

Foto del autoabrazo en pandemia



Así fue como lo titulé y el objetivo de esta sesión era poder sentir, explorar la palabra “abrazo” y ver qué surgía de ello. No tenía nada esquemático en cuanto a la corporalidad, pero sí, me valí de la improvisación. Al finalizar esta sesión, se debía tener una mini secuencia de lo recogido de la sesión como un cierre. Antes de iniciar este ensayo, escribí las siguientes preguntas: ¿qué es el abrazo?, ¿qué significa el abrazo a nivel corporal?, ¿qué me da y qué me devuelve lo corporal?, ¿qué sensaciones me brinda la respiración y el abrazo?, ¿qué imágenes tengo del abrazo como trabajo de mesa?, ¿qué entiendo por abrazo?, ¿qué sensación me da abrazar?, ¿hay tipos de abrazos? Así que opté por tres ejercicios, el primero

consistió en cerrar los ojos y empezar a sentir como fluía dentro de mí la respiración. Por ello, recordé algunas imágenes del trabajo de mesa, como también la recopilación de lo que me habían dicho las personas. Sí, para llegar a esta sesión pregunté a mis familiares y amigos qué significaba el abrazo y me dieron las siguientes palabras: amor, comprensión, escucha, alivio, sonido, respiración, dolor, alegría, extrañar, acto de amor y sonreír. Desde estos detonantes, junto con lo que para mí significaba abrazar, empezó a partir el movimiento, sin forzarlo, solo era escucharme y sacar el movimiento base.

El segundo ejercicio consistió en tener como eje la inhalación y la exhalación, y cómo esto llevaba a la columna vertebral y cómo la afectaba; asimismo, cómo se distribuía corporalmente hacia otras partes del cuerpo. A través de lo explorado, me pregunté qué era abrazar, es así como devino el tercer ejercicio: creé una secuencia física al recoger las improvisaciones pasadas, y me pregunté: después de lo improvisado, ¿qué siento entonces ahora por abrazo? Cada sesión siempre terminaba en un momento de relajación, recordando lo vivido, con un estiramiento y anotando en la bitácora o dibujando.

Así pues, se obtuvieron a través de la improvisación algunas imágenes como símbolos del movimiento; en esa medida, fue interesante porque en algunas coincidimos con mi asistente de dirección, Farah, pero en otras lo vimos diferente. Por lo tanto, ella me mencionó que empezó viendo movimientos más literales del abrazo y pasaron a movimientos extra cotidianos, metafóricos; asimismo, le sugirió la imagen de enroscar y desenroscar algo. Este aspecto me pareció valioso de rescatar para mi siguiente sesión, de modo que, decidí anotarlo como imagen corporal. Dicho sea de paso, apareció “una conversación con la silla”, lo pongo entre comillas porque es lo que ambas percibimos. De igual modo, rescaté algunos conceptos que había estudiado durante mi carrera del pensador Rudolf Laban, pero como memoria corporal, probando diferentes intensidades, pausas, equilibrios y desequilibrios, golpeteando con la columna vertebral, haciendo un movimiento de látigo con el cuerpo a partir de la

respiración en diferentes direcciones, etc. Como resultado, sentí que, de un momento a otro, había un bagaje corporal que me permitía crear e improvisar movimientos.

Hay algo que me llamó la atención, si bien empecé a explorar con los ojos cerrados, había una sensación de calma; sin embargo, cuando empecé a utilizar la silla, esta generaba unos chirridos, unos sonidos agudos y aquí mi rostro cambió, lo recuerdo muy bien. De hecho, hubo un momento donde estaba mirando al frente y le di la espalda completamente a lo que podía llamar en ese momento “público”. Posteriormente, los sonidos de la silla también los generé con las uñas tocando la silla, esto me brindó la palabra “daño”. Los sonidos se fueron manifestando cada vez más, también con la pata de la silla y hasta con mis manos en la ropa, la silla sobre mi cuerpo y el peso de esta.

Por su parte, Farah me comentó que, mediante la exhalación, ella sentía que yo estaba en un bosque y que esta respiración luego me llevó a hacer caminatas, una energía que fluía con el agua pasando al aire. Los movimientos de la cadera, hasta las extremidades de los pies, eran más directos y tenían una dirección, pero los de la cintura para arriba eran más fluidos. Llegó un punto donde los movimientos en la silla fueron más sensuales, aquí se dejó ver una parte de mí, de mi ser bailarina. La primera vez que tomé clases de baile fue del género “sexy dance”, lo que en ese entonces se llamaba así, y mi memoria corporal traía mis propias experiencias a escena. Me preguntaba cómo podía fusionarse, ¿en qué momento?, anoté eso para seguir explorando. Esta imagen venía a partir de mis caderas, eran el motor de mi movimiento, aunque me daba gracia internamente; desde el exterior, no se podía notar mi risa, pero sí una sensualidad o podríamos llamarlo movimientos más ondulantes y serenos.

Después de esa etapa de improvisación, elaboré una secuencia con lo obtenido. Se produjeron repeticiones de la exploración que realicé, pero con transiciones diferentes a las anteriores, además de pausas con “poses” para luego continuar con el movimiento. Durante la exploración, el rostro empezó a protagonizar en un momento y fue bonito, porque no le había

tomado importancia al gesto, ni siquiera lo pensaba desde el estar “dentro”. De tal manera que yo no me di cuenta, pero Farah empezó a escuchar una musicalidad que yo hacía con el piso; yo sentía una musicalidad que venía de mi respiración y el espacio.

Más tarde, al analizar el trabajo en la sala de ensayos, me resonaron dos imágenes. En la primera, una donde mi mano tornaba hacia la derecha y la segunda era la misma, pero con la mano hacia arriba, como queriendo alcanzar algo. Me pregunté si es que el abrazo se había dado, si se llegó a concretar o no, ¿me sentí abrazada?, esto me hizo recordar la necesidad de otro ser para que haya un contacto físico, entonces escribí: “para un abrazo se necesitan dos personas”.

De esta sesión, me quedé con algunas palabras que soltaba terminando cada ensayo. En ese sentido, quiero mencionar la importancia que tienen para mí y por qué las pongo en una letra diferenciada. Las palabras se entrelazaban de dos maneras diferentes, la primera de ellas eran las palabras que yo apuntaba inmediatamente después del ensayo, según lo que me había provocado la exploración. La segunda escritura de palabras, era como directora, con base en las fotos y videos que se registraban, observaban y escribían. En este punto, cuando el círculo se hace dos en uno, al medio de estas dos miradas, existía la relación entre muchas de las palabras que había escrito como ser intérprete y como mi ser directora. No obstante, tenía que tomar decisiones a lo largo del proceso para observar cuáles resonaban más.

Figura 7

Abrazo grupal

**Figura 8**

Abrazo de una abuela

**Figura 9**

Abrazo de un enamorado



Figura 10

Abraza de una amiga



Igualmente, las palabras fueron un motor para la creación de la dramaturgia corporal y el tejido de los momentos. Estas tejían ensayo tras ensayo un poema de palabras sueltas; no obstante, como directora también, tenía que encontrar cuáles convenían para seguir explorando. Habiendo explicado ello, pasaré a mencionar las palabras que este ensayo me brindó:

Chirridos, ondulaciones, dedos, mano, piel, caricia y extremos

En un punto, llegué a experimentar mareo a pesar de que la exploración en sí duró 30 minutos sin parar, esto significó poéticamente para mí, el caos externo e interno del ser humano. Del mismo modo, las pausas que se producían como poses en la exploración eran los silencios del abrazo en la vida. Silencios tan necesarios. Esto es, paz.

Por tal motivo, encontramos algunas diferencias en la conversación de retroalimentación. De tal manera que Farah usaba la vista en todo momento, y yo usaba otros sentidos como el tacto.

Para finalizar, en esta sesión fuimos encontrando el orden, aprendiendo en la práctica. En primer lugar, conversamos, dejamos afuera algunos temas que teníamos en la mente; acto seguido, procedimos a dialogar sobre lo que vendría. Así, le planteé que después de la improvisación dibujaría.

En la segunda sesión del primer módulo, empleé el uso del objeto. Esta se tituló: “El objeto y el cuerpo-tela gigante”. Es así, sin pensar mucho en lo que significaría, llevé a la sesión una silla y una tela color azul. No pensé en nada cuando fui al señor que hace cortinas, le pedí algunos metros y elegí el color que me llamó la atención. En esta segunda sesión, hice un ejercicio de respiración, pero ahora incluyendo los elementos, me hice algunas preguntas escribiendo en mi bitácora antes de empezar el ensayo: ¿cómo dialoga mi cuerpo con el objeto?, ¿qué sensación me brinda?, ¿cómo enfrento el objeto más el movimiento?, ¿qué cosas nuevas me brinda el objeto?, ¿qué imágenes recojo de ello?

Figura 11

Primer día de exploración del módulo 1

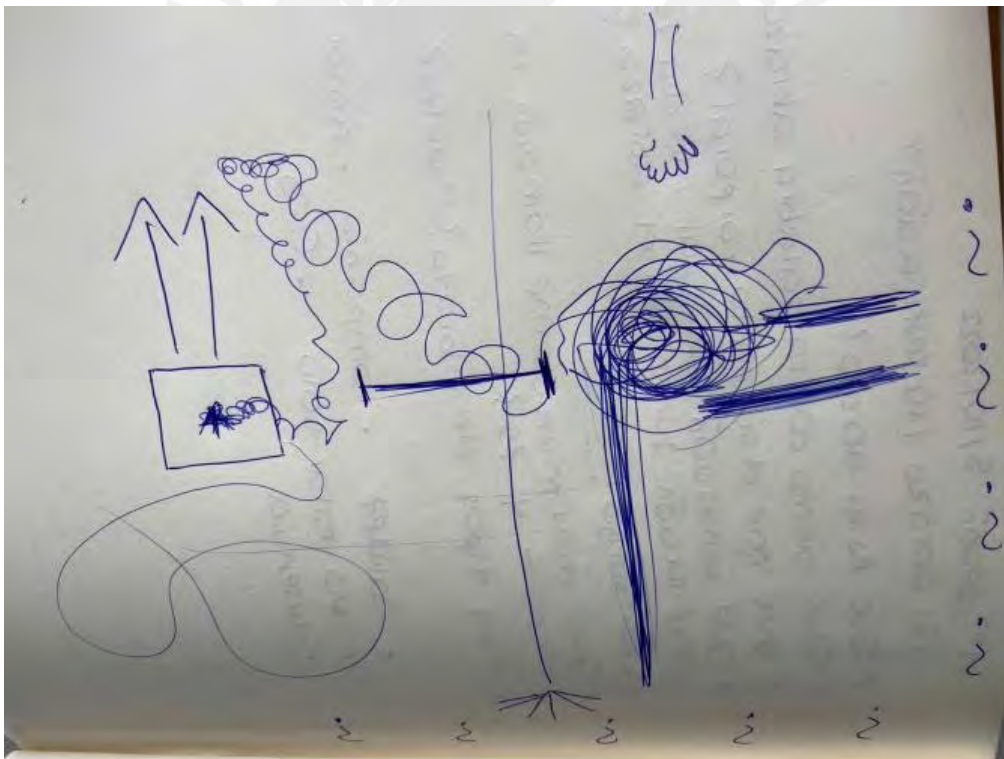


Figura 12*Silla blanca***Figura 13***La tela y la silla, el color azul*

Para esta sesión utilicé también tres ejercicios. El primero, consistió en hacer una improvisación de acuerdo con el color de la tela y qué imágenes me recordaba. Más adelante, llevé esto hacia lo corporal. En el segundo ejercicio se retomó la secuencia de la primera sesión al incorporar la tela. Finalmente, el tercero fue la consigna: “¿en qué momentos tengo

la tela conmigo y en qué momentos la tengo lejos de mí? Y cerramos el ensayo con estiramiento, recordando lo vivido y respirando.

Las imágenes que despertaron en mí desde mi rol como intérprete:

Capa, abrigarse, acoger, caricia, enroscar, desenroscar, miedo, tapar, cueva, lugar seguro, mantel, guardar debajo de la silla, ¿vagabundo?, ¿vieja?, rodar

Adicionalmente, me preguntaba acerca de mis propias imágenes porque muchas de ellas eran algo confusas. También noté cómo prioricé mis manos, dado que estas daban el movimiento junto con mis hombros, no sentí a mis pies como protagonistas, ellos solo me permitían desplazarme, pero no fueron un foco de atención dentro de la exploración. La tela se convirtió en un elemento mágico por un momento, como si me permitiera volar hasta un punto hasta que se apodera de mi cuerpo. Acto seguido, escribí en mi bitácora desde mi rol de directora: ¿cómo se apodera?, ¿y eso qué relación tiene con el abrazo?

Mientras investigaba con mi cuerpo, surgió una historia, yo le llamo “un cuentito interno”, del cual me fui apoyando para construir la dramaturgia. No era nada lineal, a veces se perdía esta racionalidad o bueno esta sucesión de episodios en mi mente y regresaba; no obstante, me percaté de que no solo era una historia, sino que eran imágenes y como intérprete trataba de encontrarles un hilo conductor, pero me sorprendía con otras posibilidades de la tela. En ese sentido, retorné a mi rol de directora, sin poder separar muchas veces entre mis roles, pero teniendo una mirada más crítica y reflexiva de lo vivido. Desde este lado, me daba curiosidad qué simbología tenía la tela con mi cuerpo.

Al observar algunos videos, rescaté estas palabras: abrazar y “desbrazar” (no se si exista esta palabra, pero digamos que la inventé para connotar lo contrario al abrazo. Analizando los movimientos, estos partían de un verdadero abrazo y luego seguía un movimiento más abstracto. Posteriormente, aparecieron imágenes de flamenco y cisne cuando mis movimientos eran largos en sus trazos por el espacio, grandes en su ejecución y

estilizados en compañía de la tela así que escribí la palabra “transformación” al finalizar esta sesión, debido a que me di cuenta de que cuando la tela me cubría podía ser alguien completamente diferente, en su forma y en su caminar. En consecuencia, me sentí un “garabato espacial” que tenía diversos colores según sus trazos, así como matices, agua y aire. Hubo una imagen precisa que luego fue una transición de un momento a otro, posteriormente en la creación de la estructura, fue “la caja mágica”.

Figura 14

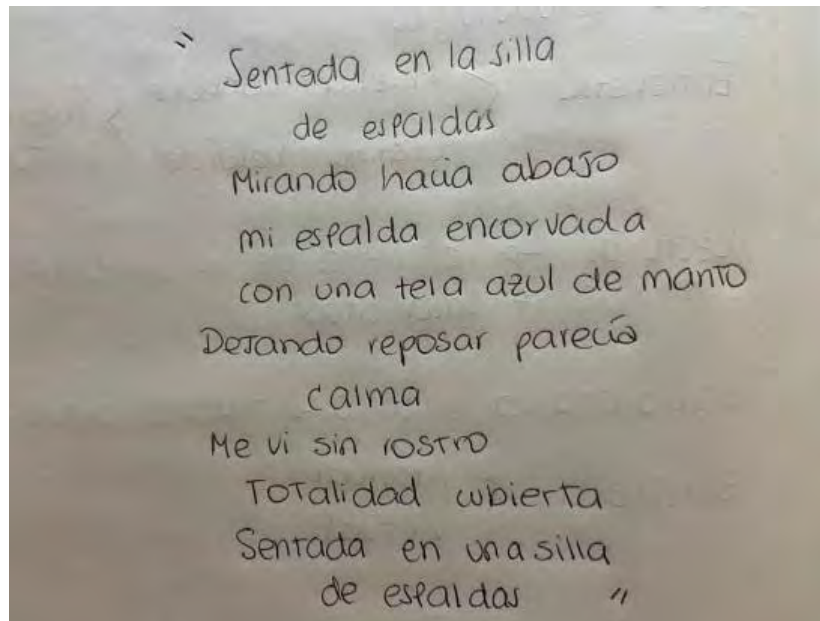
La caja mágica



Fue curiosa una recurrencia en el movimiento hacia arriba, a veces, me sentía limitada con el uso del objeto, la tela, pero había otros momentos donde la usé como herramienta para alcanzar eso “de arriba”. De hecho, era mi primer ensayo con la tela enorme, tenía un peso, una cadencia, la estaba aprendiendo a manejar. Por otro lado, mi rol de directora entró a tallar; una vez que me pregunté qué imágenes proporcionaba el cuerpo, me cuestioné qué imágenes la tela generaba por sí sola. Como directora escribí: ¿la tela se transforma?, ¿qué busca alcanzar?, ¿quiere alcanzar todo su potencial? Y como intérprete, ¿qué hay arriba?, ¿es luz? El nivel que se usaba aquí era alto, todo el tiempo arriba de la silla.

Figura 15

La silla sentada de espaldas



En la misma línea, retomé esta energía femenina que mencioné líneas arriba, un movimiento que provenía del acercamiento a la silla. En esa medida, nos preguntamos Farah y yo ¿qué había con la silla? En ese sentido, se contrastó con el final, el cual fue más dramático con la tela. Estas dos energías, una más juguetona y otra de dolor o sufrimiento, fueron las que apunté en mi bitácora.

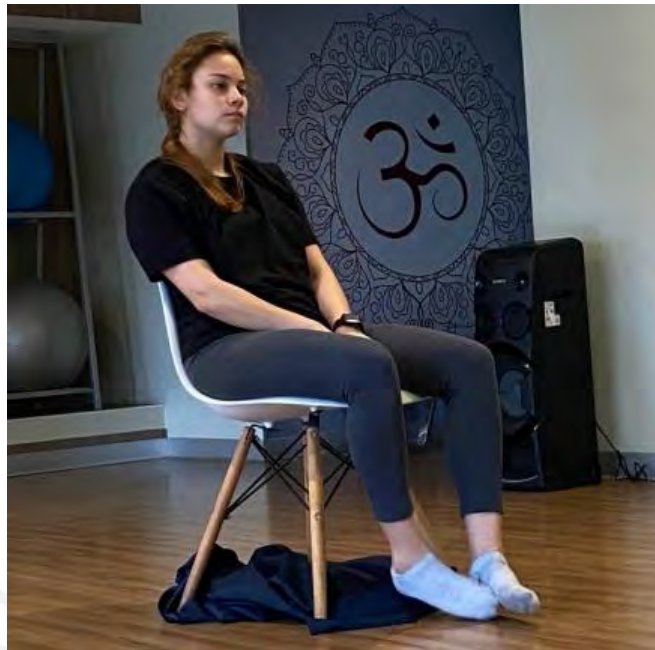
Asimismo, los movimientos cotidianos nuevamente empezaron a surgir, tal y como empezó esta exploración. Por ello, en mi bitácora anoté lo siguiente:

Sacudir, golpetear, guardar y sacudir un mantel o las sábanas de una cama

Al revisar los videos y mis propias fotos, la mayor parte del tiempo, mi rostro estaba tapado con la tela hasta que se convirtió en una especie de máscara; me vino a la mente la imagen de la abuela de caperucita. Algo que pude notar cuando la tela tapaba mi rostro era que los movimientos no importaban que fueran estéticos.

Figura 16

Mirada perdida



Primero improvisé, cuando estuvo más acentuada, comencé a seleccionar en el hacer los movimientos que recordaba o me habían llamado la atención. Ahora bien, sin ser detallista en el movimiento, se generó una secuencia o rutina con la silla para guardar la tela debajo. Lo más curioso es que al terminar esta exploración, mi energía y mi rostro cambió cuando logré colocar la tela debajo de las cuatro patas de la silla.

Desde afuera, nos preguntamos lo siguiente: ¿fue todo un sueño? o ¿una pesadilla? “Como si iniciara de alguna manera, te cuenta algo y luego retoma algo “cotidiano”, texto que escribí después de la sesión en mi bitácora.

Pude rescatar algunas imágenes interesantes:

Sueño, pesadilla, inicio y final cotidiano, movimientos extra cotidianos, apoderamiento de mi ser a partir de la tela, tela como mantel, sacudir, el rostro tomó vida.

Figura 17

La tela mi ayuda



Esa semana fui a ver una obra en el Gran Teatro Nacional del español, director, y actor Hernán Gené. Este artista dijo que los sueños no son lineales, suceden diversas situaciones y que, si los tratamos de entender, no lograremos entrar al sueño en sí. Es verdad, cuando uno sueña no maneja ni controla lo que sucede: “en los sueños hay luz, pero también oscuridad”, fue lo que anoté. Por consiguiente, al recoger la palabra “sueño”, me pregunté cómo se podía enlazar con el abrazo.

Me quedé entonces con palabras como “encajar” y “desencajar” la idea del abrazo, “abrazar” y “des-abrazar”, “sentarse de una forma sexy”: había algo en la silla aparte de ser una herramienta. Asimismo, palabras como “confort” e “incomodidad”, “miedo” y “sufrimiento”, “aire de la tela” y “latigar”. Para finalizar, pensé que podía ser de ayuda músicas entreveradas, caóticas y mi propia voz en *off* hablando lo que vive el movimiento.

Figura 18

Esfuerzo físico, el peso corporal

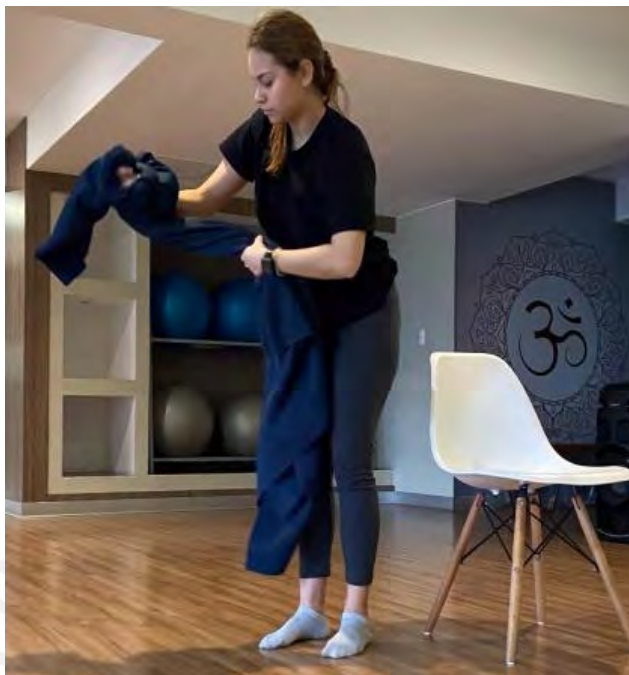
**Figura 19**

Abrazar y enroscar la tela



Figura 20

Envolver la tela y exprimirla

**Figura 21**

Envolverme



En estas dos últimas imágenes, la tela se convirtió en “mágica”; sin embargo, había una diferencia entre el movimiento extra cotidiano como una secuencia de cómo guardar la tela vs. la secuencia de sacudir como si fuera un mantel o una sábana.

Figura 22

El mantel, acción cotidianos

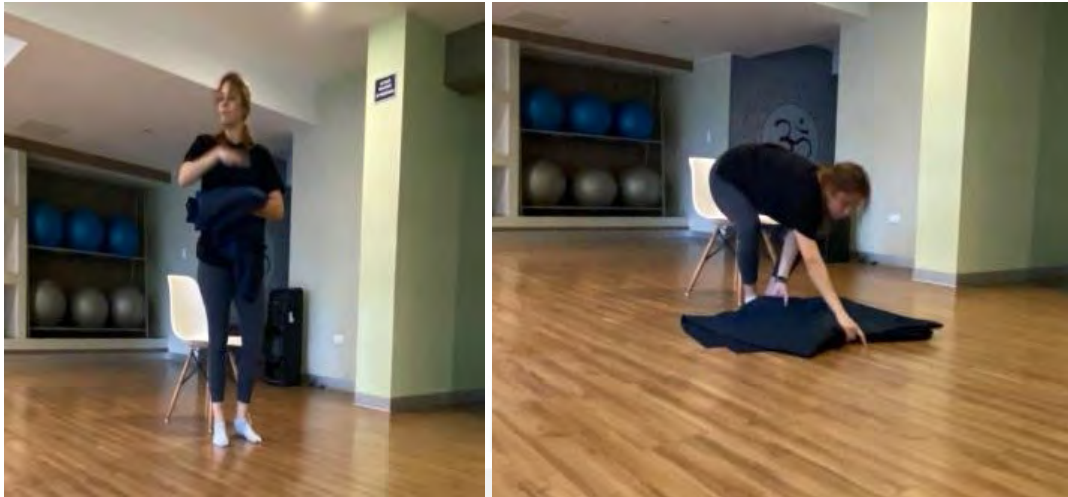


Figura 23

Mujer sin rostro



Con la figura 23 que denominé *La mujer sin rostro* cerré la exploración. En esa medida, percibí que la tela generaba sonidos, había algo arriba y el objeto, daba muchas direcciones, extendiendo mis movimientos y mis extremidades. En esta fotografía se puede ver cómo el rostro se tapa, un poco de “anonimato”, dado que podía ser cualquier persona. “Escapar” anoté en mi bitácora seguidamente. Esta foto que transfiero aquí me hace recordar a una monja, o a la abuela de la caperucita; asimismo, de esconder, de tristeza y de miedo.

Figura 24*La virgen*

Esta imagen fue sumamente linda, debido a que la tela se extendió completamente generando sonidos de aire en todo el espacio. La siguiente foto que mostraré me resultó llamativa, me acompañó desde el primer ensayo. En esa medida, me pregunté ¿qué es estar con el rostro tapado?, ¿qué significa?, ¿por qué?

Figura 25*Enroscar y desenroscar, va tapándome la cara*

Figura 26*Volar con la tela***Figura 27***Mujer sin rostro*

La siguiente sesión, la sentí más rica que las anteriores, porque ya teníamos una base. En la tercera sesión del primer módulo titulada “La musicalidad del abrazo”, el objetivo se centró en buscar las diferentes emociones, los estados de ánimo, energías, calidades de movimiento, velocidades que me producían las músicas que elegí. Igualmente, se siguió

usando el recojo de las secuencias y las exploraciones de los ensayos pasados. Por otro lado, algunas preguntas previas fueron las siguientes: ¿cómo cambia mi respiración?, ¿cómo cambia el *timing*?, ¿cómo cambian las imágenes internas?, ¿cómo es ahora el abrazo con música? Esto último debido a que los dos anteriores ensayos fueron en silencio, solo escuchando mi respiración. Por lo tanto, para poner a prueba las melodías, creé una *playlist* en Spotify y simplemente jugué, sin pensar.

Retomé dos que me llamaron más la atención en la exploración. De manera simultánea, grabé la corporeidad sin melodía. Esto amplió definitivamente mucho el material que hasta el momento se tenía. Al principio el movimiento empezó desde la pelvis, yo estaba lejos de la silla, la tela estaba encima de ella y yo a un costado. Desde ese instante me pregunté cómo empezar con la tela. Es decir, si ya estaba dentro o mediante la exploración, en algún momento la cogía; entre esas ideas, el movimiento tornó a los brazos y piernas, lo que generó un aire en el espacio y en mi ser.

Figura 28

Las melodías



Acto seguido, la música se apoderó de mi cuerpo, pero también de la tela, abriendo nuevas posibilidades, direcciones y, sobre todo, velocidades y niveles. Quizás aquí fue cuando exploré mucho más la velocidad rápida contrastándola con una velocidad lenta. La tela cobraba diferentes versiones, se podría decir que la tela me abrazaba, me protegía, otras veces me ayudaba a querer alcanzar “ese algo” que, en todas las sesiones, hasta este entonces, no sabíamos qué era, pero ese día fue “luz”. Arriba del salón de ensayos había un foco; enseguida noté una diferencia mientras que la tela me hacía alusión a la noche, a la oscuridad; la luz aludía a la vida, una caricia era cerrar y abrir los ojos.

Viendo algunas fotos o secciones de videos escribí:

Señora, mujer sentada, una abuela, una madre embarazada, tender la cama, destender la cama, arroparme, desarroparse, abrazarme, la imposibilidad del abrazo, los dedos, las extremidades, guardar, recoger, acariciar, enrollar, enroscar, tejer, trenza,

monstruo, transformación, sin rostro, tela en el rostro, anónimo, sensual, luz, oscuridad, día, noche, sol, mar. volar, tela volando, tela cayendo. tocar, iluminar, cueva, dormir, cama, destender, caos, orden, abrázame, miedo, amor, sonrisa.

Muchas improvisaciones me llevaron a dormir y rodar, así que me quedé con la idea de un abrazo que se necesita de noche.

Al igual que en las otras sesiones, seguí sintiendo esa sensualidad por ratos, pensé posteriormente con los días que esta sensualidad partía del abrazo. Sin embargo, después se empezaba a transformar en otra cosa, era una sensación de cosquilleo interna que se da en el contacto con otra persona cuando se abraza. Además, jugué con la idea de enrollar la tela y la puse en una línea en dirección a la silla, percibí que había algo externo a ello que quemaba; en este momento, decidí probar el equilibrio, esto me recordó a los malabaristas. Así, encontré diversas formas para pisar la tela hasta que logré treparme a la silla. Posteriormente, probé 3 veces ese equilibrio encima ella, y si me caía al suelo, generaba un sonido con mi cuerpo. Como directora e intérprete creando una pieza escénica me preguntaba: ¿qué se está viendo desde afuera?, ¿hay una historia o no?, ¿la luz me abraza?, ¿el abrazo me da luz? Me preguntaba ¿cómo tenían que estar puestos los objetos, si dentro del espacio o fuera y para qué?

Me encantó probar con diferentes musicalidades, porque, a pesar de que esta sesión de improvisación no tenía un camino de ejercicios tan esquemáticos, el modo de las músicas y el estado corporal que generaban terminó por crear un proceso muy enriquecedor. Hubo cuestionamientos que venían sin encontrar respuestas como ¿quién es esta persona?, ¿es una?, ¿son varias?

En este momento yo veía todo muy suelto. A lo largo de la improvisación, se generaron movimientos de chorro corporal cuando la tela me cubría; por lo tanto, este ensayo fue el que más me cansó. A Farah le significó bastante esfuerzo corporal. Algo para

recalcar respecto a las canciones que elegí era que ninguna conocía, quería sorprenderme en el ensayo.

Cuando empecé esta sesión y sonó esa canción, rápidamente recordé que en el afro el movimiento base y, desde donde parte todo, es el centro; lo demás gravita alrededor de ese centro. “Este inicio fue más “Martina” y luego distintos personajes. La Martina es la misma persona que la mujer de la luz, pero cuando estás con la tela encima, te conviertes en diferentes personajes” (Farah 12/9/2022, comunicación personal). Me gustó mucho este comentario porque, aunque yo lo había sentido así, aquí se pudo expresar en palabras, de manera externa, la acción. Por consiguiente, mi lado teatral salió a flote y quise ponerle acciones para apoyar mis movimientos:

1. Alcanzar la luz (¿qué es la luz?, ¿da calor como el sol que representa?)
2. Liberarse de la tela (a veces es cómoda y a veces asfixia)

Culminando la exploración, surgían lo que yo llamaba “personajes”. Como directora me decía: ¿“Martina” quiere alcanzar la luz?, ¿es ella?, ¿soy yo?, ¿o quién es?, ¿por qué?, ¿quién es esta chica? Es así como conversé con Farah explicando que yo no quería contar una historia en sí; sin embargo, yo seguía aprendiendo como crear una dramaturgia corporal con el material que iba saliendo.

Al tratar de responder algunas de mis otras preguntas recordé una imagen que me llamó la atención donde podría empezar el próximo ensayo. Esta era la “caja mágica”. En esa medida, durante este ensayo nos planteamos la idea de entrar y salir de un universo. Es algo muy simbólico quizás. Por ello, Farah pudo captar unas fotos en movimiento donde la silueta corporal se desdibujaba, esto me pareció alucinante. Estos momentos eran las transiciones de un movimiento a otro.

Figura 29

Silueta corporal dibujada

**Figura 30**

Silueta corporal desdibuja



En estas imágenes podemos observar el movimiento y su transición hacia lo que viene, esto es, una imagen corporal en movimiento, cómo las ondas se dibujan, la tensión muscular y luego la soltura del cuerpo. En ese sentido, la tela empezó a ser también protagonista y ya no solo el cuerpo a apoderarse de mi rostro me dejaba sin nombre, sin título, sin saber quién ni qué era. Había un enroscar con las manos, pero también la tela

conmigo y posteriormente el cuerpo. Por lo tanto, podemos decir, en relación con los conceptos de Laban, que exprimía corporalmente. En este momento, la silla tomó forma de herramienta, mientras que en los anteriores ensayos no se había movido mucho de su sitio.

El cabello cobró relevancia; sin embargo, para la pieza no se usaron estos movimientos, pero sí sirvieron para llegar a otros. Por ejemplo, me llevaron subirme a la silla y probar desequilibrios, consigna que en el mismo ensayo surgió, así que decidí probarla.

Figura 31

¿Quién soy?



Figura 32*La silla también se mueve*

3.2 Módulo 2

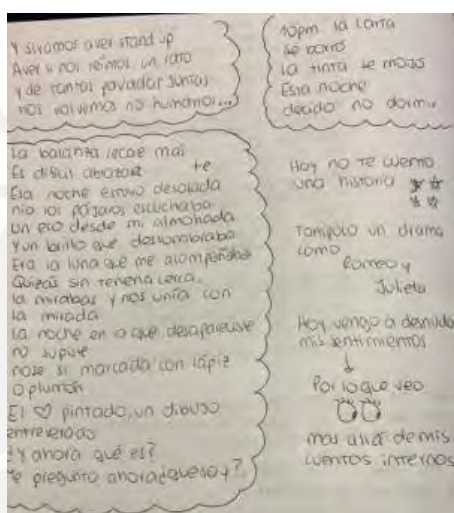
Para el segundo módulo, en primer lugar, tuve algunos días para reflexionar acerca de lo obtenido, me hice algunas preguntas, ¿con qué me voy quedando del primer módulo?, ¿qué movimientos puedo rescatar?, ¿qué imágenes ha despertado? Me pregunté qué pasaba si a la misma secuencia le añadía la palabra. Mis preguntas antes de entrar a la primera sesión del módulo 2 fueron las siguientes: ¿cómo entra el texto?, ¿por qué entra el texto?, ¿qué cambios nuevos aparecen?, ¿qué siento ahora?, ¿qué ruta va tomando la exploración?, ¿qué movimientos surgen?, ¿qué imágenes me transportan? Cabe resaltar que aún no le encuentro respuestas definitivas a estas preguntas. En este ensayo se recogió la respiración, el abrazo, las músicas como detonantes y se sumó textos pasados que escribí, así como textos de otras

personas en relación con la temática del abrazo. En ese sentido, jugué con los siguientes textos.

TEXTO 1: en este texto recopilé canciones y poemas que había escrito tiempo atrás. Así, junté los versos que más me llamaban la atención en el ahora; por ello, muchas veces estos no riman o no encajan con lo anterior; sin embargo, decidí dejarme fluir con este texto.

Figura 33

Texto 1



TEXTO 2: el siguiente texto lo escribí específicamente para la sesión, en relación con lo que era el abrazo para mí y lo explorado en el espacio en la sesión 1, 2 y 3

Figura 34

El abrazo, texto 2

El abrazo
 Ese contacto físico para ambos bien
 relacionar al otro y sentirse reconocido
 Es expresar la existencia humana
 A menudo puede marcar la diferencia
 ¿verdad?
 Entre la vida y la muerte
 entre la soledad y la compañía
 entre la alegría y la tristeza
 Un abrazo te permite decir lo que no se dice
 en palabras
 mostrar lo que callas
 lo que no te delata
 Es capaz de despertar sentimientos
 y curar los resentimientos
 Cuando abrazas, retomas la calma
 dentro de este mundo lleno de caos
 de ruido, de silencio, un palpito
 Un abrazo te devuelve el alma
 devuelve vida a la vida
 Lo único que quiero es un abrazo para poder dormir
 uno para soñar, un instante mágico, sensación de
 eterno, aunque nada sea eterno
 ¡Un momento de silencio por favor!
 Necesito un abrazo para poder dormir
 Uno para sentirme menos sola

TEXTO 3:

Figura 35

La vida un instante

~ "La vida un instante"
 La vida son instantes
 a veces quisiera colocarme una máscara
 para que no me hilden de algo
 recurrente a mí
 A veces quisiera que no vean mi rostro
 que no me señalen con el dedo
 y muchas otras veces
 quisiera tu abrazo
 La vida es cíclica dolores y alegrías
 momentos malos, momentos buenos
 que van dejando huellas en tu cuerpo
 sin cegarme, sin cegarte
 No saben mi edad, si topan mi cuerpo
 No ves las curvas, sino lo que llevo dentro
 No te dejas valer por el físico
 ¿Ahora qué soy? Si no sabes que hay detrás
 Entre tanto caos que me cubre
 Me pregunto ¿qué hay dentro?
 Ruidos del exterior que se mezclan
 y obstruyen
 un silencio, un palpito, un error
 un instante
 un abrazo

TEXTO 4: recordé una parte de un texto de dramaturgia que había escrito más o menos un año atrás y pude encontrar alguna relación entre lo que sentía y el abrazo; por ello, aposté en jugar también con este. El ejercicio de esta sesión derivó en retomar los

movimientos y las secuencias pasadas para ver dónde, cómo y en qué momentos entraba el texto. A veces, después de los ensayos me resultaba útil escribir lo que había sentido de modo sensorial y metafórico. Asimismo, retomé algunos escritos que había hecho antes de explorar en el espacio y, en esa medida, evolucionaron un poco.

Estos son algunos de los textos que yo misma escribí después de lo que exploré en el espacio escénico.

Figura 36

De a dos

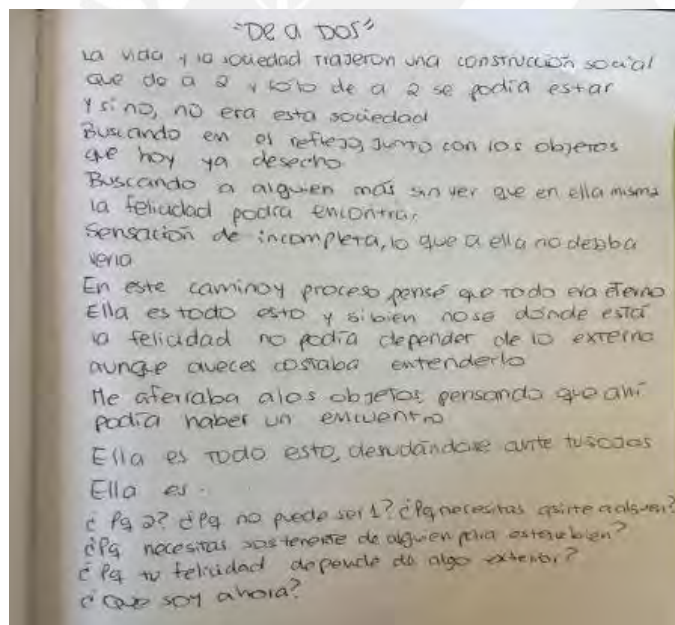


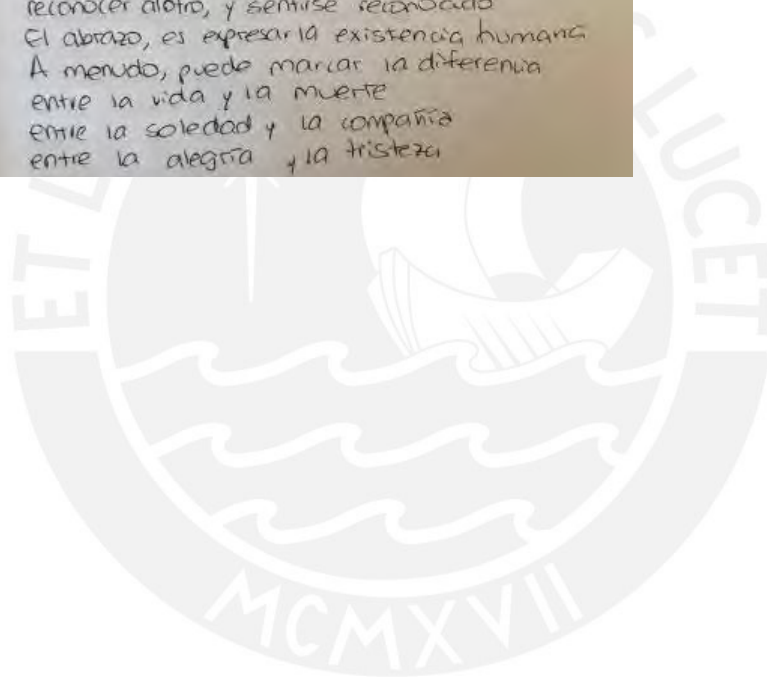
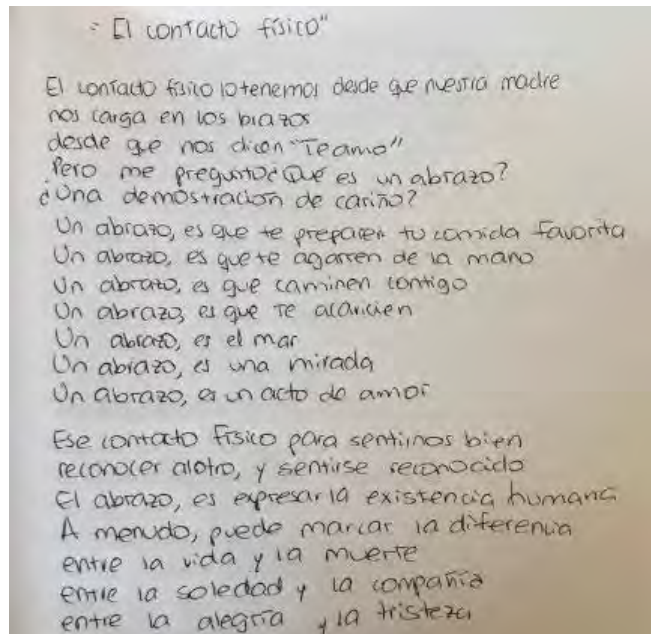
Figura 37*El contacto físico*

Figura 38

Texto 2 después de las exploraciones

Cubierta con tanto calor externo
 un mar de emociones
 empezando a salir por tus acciones
 saliendo en movimiento de aquí
 el que no puedo dormir
 la oscuridad de mi manta me abarca
 enroscar, exprimirte, posición fetal
 pienso en blanco, blanco, no negro
 me tapo, me destapo
 Pronto la tela se vela en mis sueños
 me permite volar, me desdobla
 me convierte en alguien más
 pero me sigo preguntando ¿quién soy?
 Mi desvelo se hacía más eterno
 esa noche se me hizo eterna
 pronto, los pensamientos se veían en mi cuerpo
 me gritan ¡Un abrazo!, no hago caso
 ¡Yo solo quiero dormir! Le grito al cielo
 en mis sueños y entre otros recuerdos
 como los cuentos para niños
 esos que te acurrucan, que te acarician
 ¡La vieja de la manzana envenenada ahhhh!
 Oscuridad, ¿quién soy?, me pregunto,
 Me desdoblo, ¿quién soy, me convierta
 ahhhh

Figura 39

Texto 3 escrito luego de lo explorado

La vida tan ruidosa se ha convertido
 ¿cuando son los momentos de silencio?
 ese instante del abrazo reconfortante
 ese calor
 el silencio se vuelve raro dentro de tanta agitación
 el mundo vive agitado
 el corazón se palpita rápido
 correr
 correr de aquí y allá
 ¡silenciosooo!!!
 Un mar de emociones
 ya iba sudando
 el calor de la luz, me iba sofocando
 y pronto, entreverando
 colandome en el fuego de la luz, me iba gemando
 y convirtiéndome en un ser extraño

Por tal motivo, el diseño metodológico del segundo módulo consistió en el recojo de todas las improvisaciones y material que fluyó en el módulo 1. Cabe recordar que aún no tenía un tema definido más allá de solo la acción del “abrazo”. En consecuencia, este módulo

era preciso para concretar la ruta a dónde se dirigía el proyecto. Las preguntas principales fueron las siguientes: ¿salió alguna temática?, ¿qué logro ver en mis improvisaciones?, ¿qué similitudes y diferencias logro encontrar con relación al módulo 1?, ¿qué camino tomaré? En efecto, a través del módulo 1 fijé algunas secuencias de movimiento y utilicé algunos textos explorados anteriormente.

En las tres primeras sesiones de este segundo módulo, se fijaron las secuencias físicas que habían salido del módulo 1. Así, recopilé las improvisaciones que me habían llamado la atención con base en el *timing*, las imágenes que lograba ver en ellas, las energías y las consignas. Para ello, me pregunté ¿qué comunica?, ¿qué veo desde adentro como intérprete?, ¿qué siento desde adentro con la secuencia? Paralelamente ¿qué veo desde afuera como directora? De todo lo que escribí, ¿algo podía ser parte de la dramaturgia verbal en escena?

En las siguientes sesiones del módulo 2, ya teniendo las secuencias corporales, se empezó a tejer una dramaturgia corporal; ésta incluía el cuerpo y la palabra, pensar más minuciosamente cuándo entraba y cuándo había silencios. La última sesión del módulo 2, tuvo como objetivo delimitar hacia la temática final que tendría el proyecto, analizar las imágenes de todas las secuencias y pensar cómo se podían engranar o entretejer un todo. Definitivamente este momento significó para mí un reto; no obstante, pude crear, a partir del movimiento y lo explorado, una primera estructura o partitura. La comparto aquí abajo, pero fue mutando, esta no fue para nada la final. Adicionalmente, quiero recalcar que estos cuadros en color celeste eran mis apuntes y mi organización como directora de lo que veía en escena, quizás era más racional a diferencia de los escritos más poéticos que mi ser intérprete y creadora escribía.

Momentos

- Cuestionamientos o pensamientos acerca de lo que decía Neruda en su momento sobre lo que es un abrazo y cómo yo lo veo ahora en este momento en que la distancia social se ha mantenido. (Texto)
- Esta chica quiere dormir, pero no puede (Movimiento)
- En este no poder dormir se introduce en su propio sueño o sus miedos (no lo sé) apareciendo la fantasía en escena a partir del movimiento sin texto al jugar con la tela en el rostro. (Movimiento). Aparece una bruja envenenada transformándose en diversos personajes o animales fantásticos. Se asusta y se vuelve a despertar.
- Mira por debajo de la tela a ver si hay algo hasta que la empieza a vestir como si fuera un “otro”. (Movimiento)
- Hasta que, sin haber una presencia, ella la crea en su imaginación como si le hablara a la silla, a alguien. Le cuenta que le hace falta para poder dormir, un abrazo (texto rítmico). Se convierte en un momento íntimo, hasta que sus emociones la abarcaran y explote en voz y en cuerpo. (Texto y movimiento)
- Acción: círculo con la tiza, desequilibrio y equilibrio. Querer salir del círculo 4 momentos. Casi todos en nivel alto, el último es en nivel bajo, borra con el pie la tiza, pero rápidamente vuelve a cerrar el círculo. El círculo es esta distancia que la separa. (Solo movimiento)
- En todo ello se pregunta ahora quién es con esto que cubre el rostro (la mascarilla es decir la tela también), quién es ella como persona, por qué necesita de alguien más para sentirse bien. Entra el texto de los sueños y que la vida es cíclica, que nada es eterno y que a veces ella quiere controlar lo interno, se pregunta también cómo para esto y cuándo podrá dejar esta distancia. (Texto y acción del pelo en el rostro)

- Pensamiento de la misma chica como si estuviera reflexionando, viendo lo que ha vivido y sentido. Texto sin movimiento en sí que habla acerca de que la vida la hizo pensar que solo de a dos se podía estar, amarrándose a sus objetos, pensando que algo era eterno, pero ni un abrazo lo es, tampoco una persona, nada. Reflexionando acerca de lo material que eran sus objetos. (Solo texto casi nada de movimiento)
- Hasta que se pregunta quién es y explica qué es todo esto, lo que sintieron y vieron encontrándose a sí misma y su propio abrazo. Sintióse bien ella misma primero. “Soy mi propio abrazo”.

Momentos sin especificar:

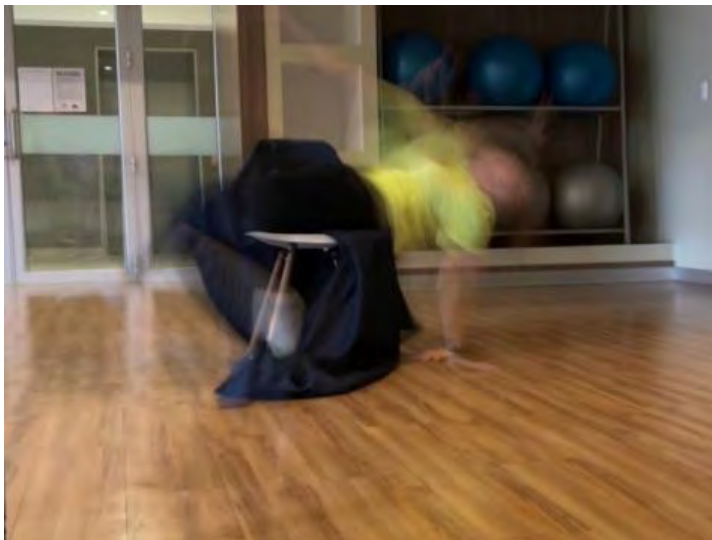
1. Texto Neruda desde el público. Libreta.
2. Querer dormir (solo movimiento, entrega del libro).
3. Se duerme, pero le aparece un sueño, personajes (solo movimiento).
4. Movimiento ver por debajo de la tela hasta momento de convertir al otro y sale el texto al final (solo cuerpo hasta que al final aparece el texto).
5. Círculo con la tiza, equilibrio y desequilibrio. Acción con el pelo (Solo cuerpo hasta que entra el texto en acción).
6. Movimiento de poner la silla de diferentes maneras “que aparezca el otro” hmm, hmm, hmm voltea nada. Se rinde cae al piso (solo movimiento).
7. Texto de la vida y la sociedad. (acciones y luego solo quietud y texto)
8. Texto cuestionamiento “por qué 2” desde la silla en el público
9. Texto ¿quién soy?

Asimismo, redacté el “cuentito interno”, a esto me refiero como intérprete qué sentía desde el estar dentro de la pieza qué significaba y simbolizaba. En este documento escribía el momento y luego me apoyaba en algunas imágenes que quería retomar en los siguientes ensayos para saber de qué movimientos base partir o hacer hincapié. Igualmente, coloqué al costado de cada momento si había texto o no, si solo era movimiento o si había música. Esto como directora me permitía encontrar un balance y una justificación.

Me quedé sorprendida con todo el material que surgió, las palabras que trajo:

Mujer con la mano para arriba y para el costado sin rostro, mirada hacia arriba, hacer volar la tela al ritmo de la música, enroscar la tela y colocarla en una línea para luego subir a la silla, mi mano casi tocando la luz, yo sentada, abrazarme y desabrazarme con la tela, querer alcanzar lo que hay arriba, diferentes personajes (¿cuáles?), imagen de fluidez de entrar a otros estados, momento de espaldas con la tela puesta en mi cabeza y mi mano por atrás, momento de caricia de mi rostro, agarrando mi cola y jalándola, traspasando por la silla.

De igual manera, me resonó una frase que dije en un ensayo: “todos en esta vida necesitamos un contacto físico, un abrazo, en algún momento”. Me quedé con sensaciones de frío, con la imagen de la tela hacia la izquierda, el calor con la tela que me acapara, la música va con la tela hacia arriba queriéndome sacar algo, mi mano mientras estoy parada en la silla con la luz, la luz me ciega y mis manos en diferentes partes del cuerpo.

Figura 40*Caída en transición desdibujado*

Estas dos imágenes son movimientos que llamé fragmentados en los que pasaba de un “estado” a otro. Esta foto muestra los dedos del abrazo, el movimiento circular, la quietud, el estar de espaldas y cubierta. Rescaté el movimiento de los dedos, las manos en sí, las rotaciones de las extremidades superiores. Como si fuera una bola de energía que va pasando por el cuerpo y se sitúa en un punto.

Figura 41*Caída en transición***Figura 42***Fragmentados de espaldas*



Figura 43

El pelo mi extensión



Figura 44

Fragmentados con la silla, imaginación



Figura 45*Puedo traspasar*

Esta siguiente foto también “fragmentada”, fue muy potente para la construcción, porque me permitió visualizar el movimiento inicial y cómo terminaba.

Figura 46*Dos personas o una*

En esa medida, de dónde a dónde iba cada movimiento, cada estado y cada energía. Esta próxima foto me recordó a la caperucita roja, la vieja de la manzana envenenada, una

abuela, una vieja. Las siguientes dos fotos fueron las que rescaté con un movimiento ascendente.

Figura 47

Caperucita o la vieja



Figura 48

Alcanzar ese algo, la luz



La primera sesión del módulo 2 estaba programada para hacer las secuencias con Farah; sin embargo, nos dimos cuenta de que necesitábamos un tiempo de trabajo de mesa.

Considero que como directora escuché en ese momento lo que necesitaba el proyecto; en esa medida, hay que saber cuándo se necesita ir acentuando ideas y poner sobre la mesa lo que hasta ahora se tiene. En consecuencia, propuse 2 líneas de trabajo a través de textos; me refiero a que tenía diversos tipos de textos.

1. Informativo académico
2. Narración textual de lo que sucedía en escena
3. Mi poema del abrazo
4. Poema del abrazo de Neruda

Teniendo esto, empecé a ver las similitudes en los 4 textos:

Sueños, abrazo recetado, concuerdo con Neruda, pandemia, tela como mascarilla, la tela como extensión del cuerpo como la mascarilla, el silencio, el abrazo necesario, se ha perdido el contacto físico después de pandemia, un abrazo es un acto de amor, ¿cómo hacer para sentirse menos sola?, la tela como extensión y distanciamiento entre el público y yo.

Por tal motivo, me apoyé para la construcción de la pieza tanto en las imágenes visuales y corporales, como en lo que pasaba por mi cabeza y la dramaturgia que florecía. De esta manera, al trabajar con el poema de Neruda, surgió la idea de preguntarle a Neruda cómo hago ahora si la pandemia ha traído consigo la acción de alejarse. Entonces, el distanciamiento se apoderó de la pieza.

Otro de los textos era el que escribí arriba en esta tesis, a esto lo llamé una narración textual de mi sentir como intérprete. Asimismo, le dije a Farah que quería escribir un texto más, este era mi poema del abrazo, así que en esa semana fui escribiendo. En ese sentido, planteé estas estructuras para probarlas en los próximos ensayos, escribimos dos posibles rutas, pero me quedé con la segunda así que la colocaré a continuación.

Público sentado. A partir de la tercera llamada se apagan las luces y se inicia con las indicaciones para disfrutar y para estar presente de la experiencia. Se anuncian los protocolos

de seguridad; mantener la distancia; ponerse bien la mascarilla y luego seguimos con los protocolos normales del teatro.

- Luego empieza a sonar la información que rescaté, una información académica con porcentajes, en voz en off, acerca de lo siguiente:
 - a. La definición del abrazo.
 - b. Cómo afecta el contacto a un bebé.
 - c. Información de la distancia y la cercanía que ahora ya no tenemos.
 - d. Porcentajes en Latinoamérica.
- Posterior a toda esa información, retomar con la siguiente frase “pero cuídate del COVID-19, todo es por protegerte del COVID-19, porque te quiero abrazar más adelante me distancio hoy”.
 - Estar sentada en el público y desde ahí salir siendo uno más de ellos, hasta que paulatinamente voy tomando protagonismo.
 - (Exploración con texto de Neruda y el mío en diálogo) Salir del público hablando cotidianamente Pablo Neruda dice que.... sacando un papelito de mi bitácora arrugándolo. Esta conversación era un contraste y a la vez un diálogo entre lo que Neruda creó y yo escribí. Basándome en lo que concordaba acerca de sus escritos y lo que yo pensaba y veía con base en lo que viví a través del distanciamiento de la pandemia. Así como se entrelazaba con la idea del abrazo.
 - Al llegar y pisar al escenario, preguntarle a Neruda cómo hago ahora donde no estamos en un mundo ideal, donde hay pandemia, distanciamiento social, etc.

(Exploración con mi escrito en narración textual junto con el movimiento)

Posteriormente al trabajo con los textos, decidí retomar algunas imágenes y momentos que me parecían pertinentes ahondar más allá de lo que se tenía.

a. Luego cómo el no poder dormir empieza a invadir mis pensamientos que se cuelan en movimientos, con lo ya explorado en todo el módulo 1.

b. Juego con la tela y las diferentes músicas que se probaron en el módulo 1.

Imágenes que resonaron:

- Imagen: jalarme el pelo y la tela como extensión.
- Imagen: caja mágica, cuerpo cubierto con la tela y yo sentada de espaldas.

Imagen: bruja, monja, anciana de la manzana envenenada (¿sueño o pesadilla?).

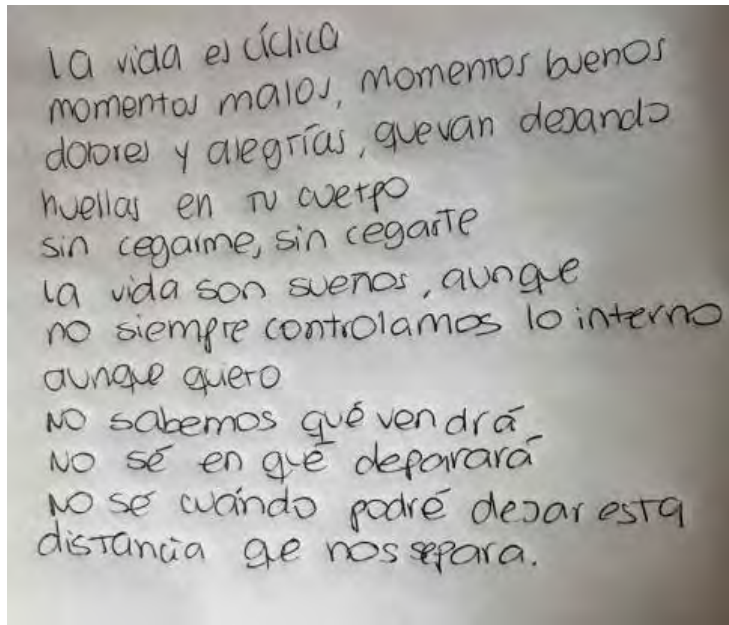
Asimismo, en el transcurso de las horas y días me iba resonando el impulso de escribir más, así que creé el texto de la Figura 53. Más tarde, se editó este texto en el tercer módulo; sin embargo, aquí pongo cómo se iba construyendo el módulo 2. Analizando mi vida, me di cuenta cómo la pandemia nos había quitado tanto contacto que hasta este personaje se podría ir quedando sin lo que usaba como objetos. Es decir, las capas dramáticas que dialogaban con ella y la acompañaban se podían ir.

La música se va, se va la tela, se va la silla, se quita el movimiento, queda un silencio, quietud... Es una idea que me surgió. Me pregunto cómo podría continuar ahí, pero sé que por medio de la exploración se obtendrá. De igual modo, confío mucho en el cuerpo, en lo que este siente. (Bitácora, comunicación personal)

Frase de mi bitácora, porque también tenía dudas en el proceso; de hecho, hay una incertidumbre que acecha cada momento, pero confío en el cuerpo.

Figura 49

La vida es cíclica



La sesión 2 del módulo 2, titulada “Exploración texto de Neruda” tuvo algunas dudas muy recurrentes durante el ensayo. Como directora pensaba que este texto podría ser una conversación con Neruda, pero al momento de hacerlo, me percaté de que realmente la conversación era con el público. Como mi rol de directora lo había planteado en un inicio, esto no funcionaba, dado que me trababa mucho; en escena no funcionaba tanto para mí como performer, así que escuché a mi yo performer y decidí improvisar. Al inicio, empecé sin ningún elemento más que la silla como herramienta, hasta que en un momento fue interesante cómo se la entregué al “público” como improvisación, como si hubiera alguien. No había nadie, pero la imaginación siempre estaba ahí, realmente me sumergí en el personaje.

Sin querer me estaba cerrando mucho a usar solo mi racionalidad, así que retomé la idea de dejarme valer por el cuerpo, es aquí cuando entró un nuevo elemento, el cual era mi propia bitácora, un pequeño libro. Cuando utilicé el libro, recién ahí me dejé llevar; bajo este efecto, me sentí acompañada en mi propia exploración interna y también le encontré más sentido a todo. Aunque también siempre había un grado de incertidumbre. De este ensayo pude quedarme con algunas palabras:

Público vs. personaje, recitar y contar cotidianamente, recitar vs. sarcasmo; risa, necesidad, trasposos, diferentes energías, calidades de voces, lenguaje y material netamente teatral, diferentes personajes.

Igualmente, la silla cobró relevancia, se volvió más que solo una herramienta, se convirtió en un personaje en la parte del texto de Neruda que dice “Perdóname y de te perdono”, como si realmente le estuviera rogando al objeto que ya no era solo un objeto.

De ese ensayo rescato estas palabras:

Neutralidad, engrandecer, encoger, respirar, soltar, mirada fija, silencio y tosco.

Encontré un motivo, esos de los que se hablan en la música del motivo musical que acompaña durante toda la obra: “necesito un momento de silencio por favor”, “Necesito un abrazo para poder dormir, uno para sentirme menos sola”.

Este fue un motivo musical que emergió mediante las improvisaciones, lo repetía en las pasadas y me pregunté ¿cómo podía ir *in crescendo*?” Quizás al inicio es más pequeño y susurrado y ¿luego se empieza a desesperar?, ¿el estado cambia y también mi voz y mi corporalidad?”. Siempre escribía las preguntas sueltas que me venían a la mente. A continuación, colocaré un cuadro de los textos que escribió Neruda vs los míos.

Figura 51

Poemas de Neruda

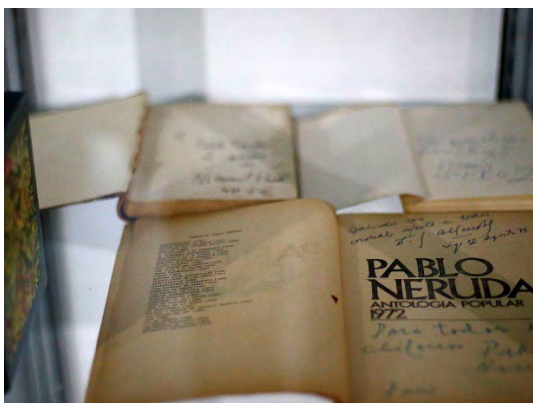


Tabla 1*Textos de Neruda vs. textos de la autora*

Escrito de Neruda	<i>Neruda dice que el abrazo debería estar recetado por los médicos, pues tiene un poder curativo</i>
Escrito mío	<i>El abrazo debería estar recetado, sí, pero no se podría comprar.</i>
Escrito de Neruda	<i>Él dice que cuando abrazamos soltamos amarras, perdemos en instantes las cosas que nos han hecho perder la calma, dice que cura el odio, los resentimientos, los malos entendidos, el cansancio y la tristeza.</i>
Escrito mío	<i>Yo digo que sí. A menudo, puede marcar la diferencia dentro de este mundo lleno de caos de ruido, un silencio, un palpito.</i>
Escrito de Neruda	<i>Cuando abrazamos somos más de dos, somos familia, somos accesibles, ¡somos sueños posibles...! También dice que a veces un abrazo, cuando el respiro y el latido del corazón se convierten en uno, fija aquel instante mágico en lo eterno.</i>
Escrito mío	<i>aunque nada sea eterno</i>
Escrito de Neruda	<i>Y continúa recitando y escribiendo. ¡Cuando abrazamos dejamos de estar a la defensiva y permitimos que el otro se aproxime a nuestro corazón! Los brazos se abren y los corazones se acurrucan de una forma única...! No hay nada como un abrazo ... un abrazo de "Te amo", un abrazo de "Qué bueno que estás aquí", ¡un abrazo de "Ayúdame" ...! Un abrazo de "Hasta pronto", un abrazo de "Perdóname" y de "Te perdono", un abrazo de "cuánto te extrañé", abrazos...</i>

Escrito mío	<p><i>Sí, un abrazo te rejuvenece el alma devuelve vida a la vida. Lo único que quiero ahorita es un abrazo para poder dormir</i></p> <p><i>Uno para soñar</i></p> <p><i>¡Un momento de silencio por favor! Necesito un abrazo para poder dormir</i></p> <p><i>Un abrazo para sentirme menos sola.</i></p>
-------------	--

En la misma línea, en la parte que habla acerca de los diferentes tipos de abrazos, pensé en quiénes podrían ser estas personas. “Me pregunto: ¿quién es ella?, ¿quién soy y qué cosa le digo y a quién por qué?” Siempre tenía una incertidumbre que no cerraba, quien era esta chica hablando, dado que no sabía si era yo o realmente se estaba construyendo un personaje que tenía algo de mí. pero luego entraba la ficción. En esta sesión descubrí diversos matices en el escrito: “¿cómo pasa del verde al rosado? Con respecto a la diferencia entre los resaltados, ¿cómo pasar de imagen a texto? En fin... Transiciones” (bitácora)

En la sesión tres del módulo 2, descubrí imágenes de personajes y probé el equilibrio y el desequilibrio como consigna. Asimismo, al reflexionar acerca del sueño que había salido en exploraciones anteriores, me recordó a los sueños mágicos, con criaturas donde nada es lineal y todo se entrevera. Así pues, me brindó la imagen de un acantilado que hay aquí en Lima en el malecón, entre el caer y el estar en equilibrio. Mencionaré los personajes que salieron en este ensayo y cómo mediante Laban logré “codificarlos” para entender el movimiento.

Figura 50

Personajes

Peter pan: los movimientos eran más extendidos, había una necesidad de engrandecer, un equilibrio y desequilibrio, giros, una sensación de volar. Era recurrente la extensión de los brazos junto con la tela.

Viejo encorvado: él era más pesado, aunque estaba de puntitas, su columna estaba encorvada, con el pecho cerrado y los codos muy abiertos. Aquí distinguí un equilibrio. Mis piernas estaban muy abiertas y el movimiento y la dirección de la mirada eran directos.

Pulpo: deslizar, agua, con un movimiento fluido e indirecto, arrastrar, tierra.

Vieja envenenada: caminata, temblar, dirección directa, pequeño, giro de cabeza para atrás. Ligeramente encorvada. Pisada inestable.

Siempre en cada ensayo salían nuevas imágenes, una de ellas fue la tela completamente en el piso extendida, la potencia del brazo con la silla. Después del ejercicio de exploración corporal, donde salieron estos personajes según mi imaginación, vino un momento de exploración vocal del texto sin cuerpo. Aquí me detuve en las diferentes maneras sobre cómo podía decirlo. Esto fue enriquecedor, debido a que salían intenciones mientras decía el texto. Para el trabajo vocal incluí los susurros, los tonos graves y agudos; mi forma de hablar natural, gritando y cantando. En consecuencia, hubo espacios donde se trabajó esta parte, pero, estas calidades trajeron consigo emociones, como molestia, angustia, tristeza, felicidad y desesperación. En esta sesión yo misma me sorprendí de cómo el trabajo vocal podía arrojar nuevas imágenes a partir de emociones o estados de ánimo.

Para la sesión 4 del módulo 2, se repartió el ensayo en el trabajo de los personajes del sueño y luego el texto rítmico cantado. Posteriormente, exploré uniendo todo ello, sirvieron diversos personajes, pero me preguntaba con cuáles me quedaría, hasta que llegó a mí una imagen de mi niñez, esta era del cuento de Caperucita roja, cuando la vieja le va a entregar la manzana envenenada a Caperucita. En esa medida, es interesante cómo todo se va conectando sin ser algo lineal y cómo iban saliendo ideas. Así, se iban armando hilos conductores. En un texto que escribí antes de entrar al módulo 2 decía: “la bruja de la manzana envenenada ahhhhh” y es divertido cómo se entrelaza ese momento con el movimiento posterior. Acto seguido, surgió el “temor” en la construcción de la pieza que venía por parte de la tela. El miedo a lo que podía haber debajo de esta, luego de este “sueño

de personajes”. De este modo me pude dar cuenta de que la tela me ayudaba a viajar por ese mundo paralelo.

Mi ser directora pensó en la materialidad del objeto y su potencia en el escenario; muchas veces nos aferramos a ellos en la vida cotidiana. Por consiguiente, llegó un momento del ensayo donde regalé, con un texto que improvisaba, mi bitácora: “el abrazo no estaba ajeno a la idea de aferrarse, ¿qué pasaría si todo se quedaba sin objetos como si fuera un desprendimiento de lo material?” (bitácora, comunicación personal). El cuerpo en escena iba actuando por sí solo y me recordó que estamos solos en sí, somos nuestra presencia y cuerpo respirando y latiendo, siendo uno.

Improvisé y lo titulé “construir al otro” que no hay, “eso que me falta, una presencia”, fue lo que pensé. La silla estaba vacía, así que empecé a vestirla y desvestirla como acción. “Tan sola a veces en el espacio, la imaginación quería construir a alguien para hablar, para contarle mis cosas; sin embargo, estaba sola explorando algunos días. No había nadie más que mi presencia” (mi bitácora, comunicación personal). De este modo, la silla con la tela encima se volvió una persona, el objeto se personificó, es a “este otro” a quien le empecé a contar lo que me faltó para poder dormir. Por lo tanto, me parecía que me sumergía a un mundo con una psicología diferente y una forma de ver las cosas. Entonces me preguntaba: ¿quién es?, ¿por qué le cuento a la silla?, ¿por qué le canto?, ¿qué hay detrás?

Todo este momento conversando con la silla se volvió íntimo y vulnerable. “Quiero ser escuchada” palabras que le escribí a Farah que sentí mientras exploré esa parte, pero ¿por qué este personaje quiere ser escuchado? Me pregunté cómo podía tener dentro de esta vulnerabilidad, un momento explosivo donde el cuerpo y la voz estén en su máximo. Al pensar qué acción podría ser, se me ocurrió sentarme y pararme; así, construir este imaginario pensando que tengo alguien al lado, pero no es cierto. Por lo tanto:

¿cómo esto va *in crescendo*? quizás ahí enrolló la tela hasta que todo cae, la tela, la silla y hay un silencio. Ya no solo hay explosión de voz, cuerpo sino también de objetos que quedan completamente tirados, a un lado, a un extremo. (bitácora, comunicación personal)

Como se ve, mi cuaderno me ayudaba a dialogar conmigo misma, a despejar dudas y también soltar otras tantas. De tal manera que llegó el momento “clímax”; de modo sutil, propuse la idea de explosión y luego de silencio tanto en voz, como en cuerpo.

Silencio.... (largo, pausa en voz y luego en cuerpo). “Necesito algo para no sentirme tan sola”, más escritos de mi bitácora. Este ensayo culminó al mediodía y en la tarde escribí estas preguntas: ¿dónde está esta chica?, ¿qué quiere?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿está sola o solo se siente sola?, ¿por qué canto?, ¿por qué le hablo a la silla?, ¿por qué he vestido la silla?, ¿por qué no puedo dormir?, ¿lo que digo vs. lo que es?, ¿qué extraño?, ¿qué extraña?, ¿dónde está ese abrazo que necesito?, ¿dónde encontrar lo que necesito?

“Sumergirme en la época de pandemia, quizás esta chica estaba encerrada”.

(bitácora, comunicación personal)

Durante la creación de este unipersonal, había cierta soledad, pero a la vez tenía a mi asistente de dirección; Farah quien era mi compañía y con quien podía hablar, y puedo decir que era como tener esa presencia que trataba de crear en el espacio escénico. Por lo tanto, mi ser directora propuso que para el próximo ensayo se crearía el “cuentito de personajes”; es decir, me centraría en fijar cada personaje con base en su movimiento y particularidad. En la sesión 5, se exploraron dos textos que había escrito hace dos años aproximadamente. Llegó la sesión 6, “un nuevo día”, exploré un texto que escribí.

Figura 51

Sesión 6

¿LOS sueños serán eternos?
 ¿Sabes? En realidad, yo estoy pensando
 que es un sueño. Si, es que no puedo
 dormir y esto ya se hace eterno.
 ¿Si me quedo dormida y ya no despierto?
 ¿Se puede soñar despierta?

TEXTO 2

Figura 52

Soy

"Soy"
 Soy, cuando me preguntan quién soy yo digo mmm
 Primero me pregunto, luego digo, soy actriz
 Pero ahora ¿quién soy? ¿Que estoy representando?
 ¿Esta soy yo?
 ¿Acaso cuando te vas a la otra vida, te vas con alguien?
 ¿Con qué te vas?
 ¿Te vas con el mundo material?
 Mis cuestionamientos... y me seguía preguntando
 una cosa tras otra, hasta que pronto mi personaje
 me hizo pensar
 ¿Quién soy? Soy...
 Soy todo esto, hasta yo no me entiendo
 Soy esta nada, y a la vez todo esto
 Soy esto que vieron, y a la vez que sintieron
 Soy... Soy...
 MI PROPIO ABRAZO ♡

Estos fueron los dos textos que se probaron en escena, se iban editando a medida que lo necesitaba, pasada tras pasada; es decir, en el espacio. Asimismo, esto me brindó la sensación de que podría ser el final y que esta chica se sentía sola y necesitaba un abrazo, sin

darse cuenta de que ni siquiera el ser humano lo es, ni lo material, nada es eterno. Reflexioné mucho como directora con este texto y hacia dónde quería encaminar la pieza y lo que quería comunicar.

3.3 Módulo 3

Para el módulo tres no me detendré, sesión a sesión, debido a que fue un trabajo macro. En esa medida, analicé la evolución de los objetos y cómo yo trataba de construir una relación con estos; de esta manera, le concedí algunos significados.

La silla significaba “personas, representa la ausencia de esta persona que la va a complementar y al soltar esto, ella siente que puede tener el abrazo consigo misma” (Bitácora, comunicación persona I). La tela, por su parte, tenía múltiples usos y recursos para mantener esta búsqueda del abrazo, los sueños, entre otros. En efecto, podía ser todo o nada a la vez, contaba con una capacidad de transformación e imaginación; de igual modo, era un objeto que abarcaba y no dejaba ver. Mi bitácora en escena eran todas las creencias con las que ella ha crecido; es decir, mi personaje. Asimismo, pude observar que había un momento realista, pero también onírico en el que se obtenían nuevas formas. En consecuencia, me percaté que como performer tenía una evolución el personaje, pasaba por un viaje emocional, un personaje que no era yo. Así, me pregunté si los obstáculos eran los objetos y si para conseguir su objetivo tenía que despojarse de ellos.

Tabla 2

Momentos del proceso creativo dramatúrgico

Momento	Neruda
Calidad de Movimiento	Directa/ realista
Partitura corporal/acción	Entrar al escenario, leer, conversar con el público
Elemento	Bitácora/silla
Texto	(Texto completo)

Hilo conductor abrazo	No aparece por el movimiento, si no, a través de la palabra
¿A quién se dirige?	Al público
¿Dónde estoy?	Primero en las butacas y luego en el escenario del teatro
Momento	Dormir
Calidad de Movimiento	Sostener y soltar, contenido, pausas
Partitura corporal/ acción	Buscar la manta, con ella, busca conciliar el sueño, duerme
Elemento	Silla y tela (manta)
Texto	Solo respiración
Hilo conductor abrazo	Hacia ella misma, se abraza para poder dormir, luego la manta
¿A quién se dirige?	-----
¿Dónde estoy?	En su cuarto
Momento	Sueño (es un aspecto onírico que no sigue una linealidad temporal)
Calidad de Movimiento	Onírico 1. Lento, tembloroso, directo, lento con la cabeza hacia la izquierda agua, sacudir. 2. Rápido, directo, aire, ah. 3. Pesado, directo, tierra. 4. Aire, indirecto, deslizar. 5. golpetear, indirecto
Partitura corporal/ acción	Aparece el personaje de la bruja vieja malvada. Ella es consciente de que es un sueño y busca escapar, tapa y destapa su rostro. Viejo panzón. Personaje de Peter pan. Volar con la tela azotar la tela en el piso (mantita). Se despierta
Elemento	Tela
Texto	Respiración
Hilo conductor abrazo	La tela me abraza. me abarca, abrazo nocivo de la tela hacia mí. Que hace daño o es perjudicial
¿A quién se dirige?	-----
¿Dónde estoy?	Es un sueño, espacio onírico

Momento	Creación del otro
Calidad de Movimiento	Retorcer, fuerte, sostenido e indirecto
Partitura corporal/ acción	Alzar la tela, latigar la tela en el piso, vestir a la silla, retorcer la tela creando el cuerpo y tirar la tela
Elemento	Tela y silla
Texto	Abrazo que encaja y desencaja, abraza y desabraza al “otro”
Hilo conductor abrazo	La necesidad de tener a alguien más
¿A quién se dirige?	Al otro, al muñeco
¿Dónde estoy?	En mi cuarto
Momento	Vinculación con la silla
Calidad de Movimiento	Directo y lento respirado. Utilización de apoyos
Partitura corporal/ acción	Movimiento de mí y la silla quieta alrededor de ella (2), mover la silla de diferentes maneras, gastar el movimiento y caigo al piso
Elemento	Silla
Texto	Respiración
Hilo conductor abrazo	Aparece en la relación con la silla (ser un dos, el otro, alguien más)
¿A quién se dirige?	A la silla
¿Dónde estoy?	En su cuarto, escenario del teatro
Momento	Soy
Calidad de Movimiento	Directo
Partitura corporal/ acción	Levantarme. Preguntarle al público. Caminar hasta llegar de espaldas. Desnudarme ante sus ojos poéticamente
Elemento	Mi propio cuerpo, sin ningún elemento
Texto	Texto completo que escribí
Hilo conductor abrazo	Cuestionamiento ante la vida
¿A quién se dirige?	Al público y a ella misma

En el hacer de esta estructura encontré cómo llegar de un momento a otro, esto era lo que más me estaba costando. Necesitaba una fluidez entre el paso de cada uno; no obstante, lo conseguía mediante la improvisación, no fijaba muchas veces los movimientos, pero quizás sí el desplazamiento en el espacio, dónde tenía que estar o cómo era ese momento.

El tiempo fue corto y llegó el momento de la muestra final del curso de “Proyecto 1”, este era para visualizar lo que se había obtenido.

Figura 53

Caricias del otro, muestra 1



Me brindaron algunos comentarios, dado que fue la primera vez que la pieza se confrontó con dos personas externas a mi proyecto. La muestra fue en uno de los salones de FARES (Facultad de Artes Escénicas); en esta, se me ocurrió delimitar el espacio para que se simbolizara que había un adentro y un afuera, donde los objetos estaban en el recuadro; sin embargo, más tarde, todos terminaban afuera de esta delimitación. De igual modo, me resonaba la idea de la pandemia y este encierro; por ende, el movimiento dentro de este cuadrado era extra cotidiano, pero cuando salía mi voz cambiaba y había cierta naturalidad.

Capítulo 4. Montaje

4.1 Previo al montaje

En el siguiente capítulo contaré cómo fue mi proceso creativo hacia un montaje. Cabe resaltar que la creación de la pieza escénica no había sido considerada hasta su culminación para presentarse en un teatro.

Figura 54

Explosión con la tela, no hay nada



Si bien era algo que yo anhelaba, no lo planteaba, lo único que había planteado hasta el momento eran mis tres módulos y la muestra final. Hasta que me llegó la invitación del Festival Saliendo de la Caja de la universidad PUCP. Yo estaba llevando el curso de Proyecto 1. En este curso, me encontraba realizando un laboratorio de creación; sin embargo, podía resultar en talleres o conversatorios o solo en la muestra, o en una pieza escénica como fue mi caso. A partir de aquí, no dude en decir que sí; de esta manera, empezó una aventura nueva y mi mente tuvo que dar un giro. Ahora todo tenía que estar pensado, no para hacerse en un salón de FARES, mi Facultad, sino para un público. Para empezar, el espacio del teatro era

mayor, las distancias eran más largas y mi pieza iba a quedar muy pequeña. Por lo tanto, decidí en los siguientes ensayos trabajar con el espacio y detenerme a evaluar como directora cómo se veía la distribución del movimiento. Para ello, me ayudó mucho seguir dibujando en mi bitácora los trazos, remarcaba algún lado de la hoja cuando sentía desde dentro que ya había habido mucho movimiento en esa parte del escenario.

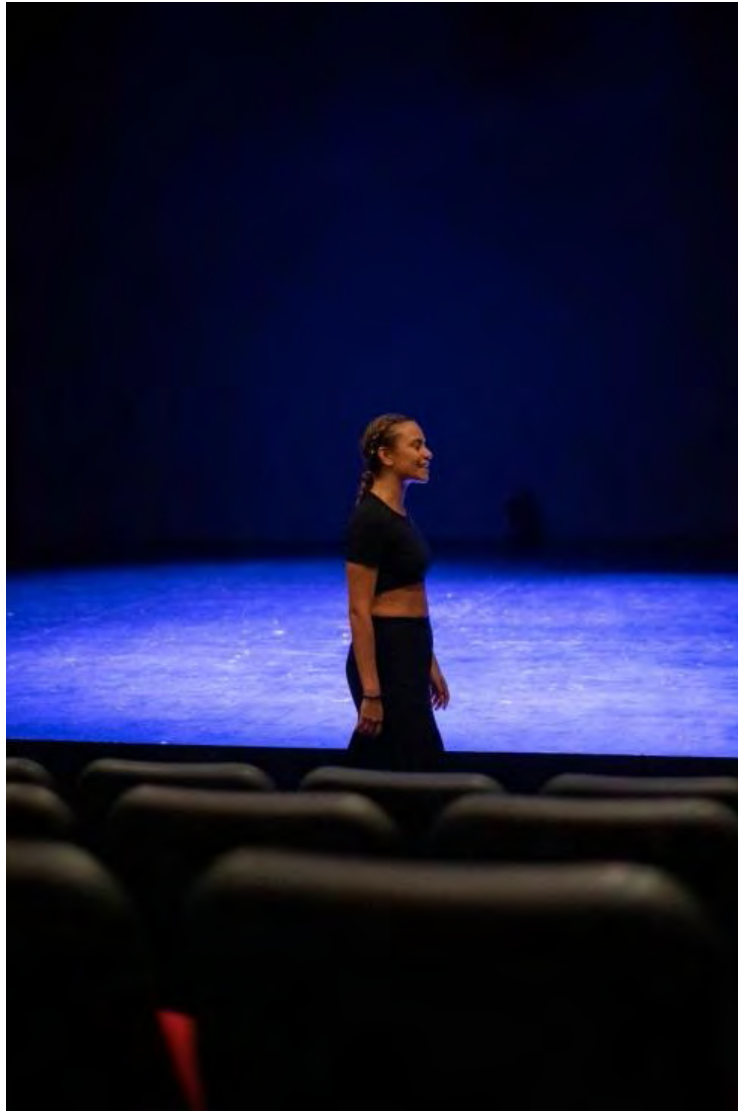
Definitivamente, no era lo mismo crear para una muestra que para un público que iba a pagar una entrada; de este modo, pensé cómo la pieza podía mejorar, qué le faltaba. Mi rol como directora entró a tallar más minuciosamente, rescaté nuevamente algunos textos que durante los módulos había escrito y vi cuál podía entrar. De este modo, decidí probar en el espacio, sentía que me faltaban transiciones para entrar de una cosa a la otra; es decir, se abría un momento, pero su culminación para empezar el otro no estaba como podía estar. De esta manera, para la etapa de montaje logré detenerme en cada transición de cada momento con base en la estructura que tenía. Aunque la estructura no se movió, incluí algunos movimientos y anoté con cuál de ellos o con qué texto o silencio se pasaba al siguiente momento. Asimismo, decidí cambiar la delimitación del espacio que tenía para la muestra. Si bien los salones no tenían dos pisos, el teatro sí. Por ende, de la delimitación en el piso con cinta scotch pasé a tener el ambiente donde conversaba con el público al frente de sus butacas y otro ambiente, arriba, era el escenario.

4.2 Durante el montaje

Llegó la etapa del montaje de la obra donde mis roles ya no solo eran los que mencioné escribiendo, sino que se sumó la producción y el *marketing*. Para el día del estreno de la obra necesitaba tener público, porque para ello había significado todo.

Figura 55

Calentamiento antes de las funciones



Teniendo en cuenta esto, tuve que plantearme estrategias de producción. En esa medida, repartí volantes y afiches hasta escribir personalmente a cada persona que tuviera en WhatsApp, así como en las redes. Los mensajes eran diferentes dependiendo de la cercanía que tenía con la persona, edad, entre otros. Me vi muy sorprendida cuando, de un día para otro al estreno, sumé 40 personas más de las que ya tenía. Para mí eso tuvo un gran impacto en mi rol como productora. Días antes del estreno, cada día y hora, pensaba cómo podía hacer para llevar más personas; estuve muy feliz del público que se tuvo.

Figura 56

Caídas, probando en el escenario



Asimismo, para el montaje creí necesario tener una asistente de producción y otra asistente de dirección para que me apoyaran en el teatro y su asistencia para algunas semanas previas. Algo importante es que para la etapa de montaje mi asistente de dirección que me había acompañado desde el primer ensayo no pudo estar, tenía un viaje programado desde inicios de año y era imposible postergarlo; de modo que mi equipo fue nuevo.

Figura 57

Conversaciones entre Neruda y yo



Para entrar a escena y sentirme verdaderamente activa realizaba un calentamiento primero vocal y luego corporal para luego mezclarlo. Este consistía en hacer algunos ejercicios para el calentamiento de voz, dicción, pronunciación y proyección. Después pasaba a calentar mi cuerpo empezando por las articulaciones, respirando, partiendo del piso, dejaba mi peso en el piso, botaba lo que traía de afuera para concentrarme en el ahora, en lo que pasaría. Acto seguido, realizaba improvisaciones que me permitían estar alerta y no pensar el siguiente movimiento, posteriormente a ello, me apoyaba en los objetos, la tela, la silla y mi bitácora para improvisar encontrando nuevamente su peso.

Asimismo, el cuerpo luego se unía con la voz e iba jugando en el espacio. Recalco que no era nada esquemático, solo si fijaba tiempos para llegar a las funciones bien. Seguido de esto, daba una pasada a la italiana para recordar, más que nada, mi desplazamiento. Traigo a colación algunas imágenes de las funciones.

Figura 58

Función, no veo nada, escapar



Figura 59*Dormir***Figura 60***Monstruosidad aterrorizada, un sueño en fin*

Figura 61

Conversaciones entre el público y yo

**Figura 62**

Acurrada



Figura 63

El espacio vacío



Por último, puedo decir que me sentí abrazada al salir con el público. Ellos me saludaban, me abrazaban y me decían “un abrazo”, “abrázame”. Algunas personas trataban de darle un sentido a partir de su racionalidad explicándome si lo que habían visto era correcto, aunque yo les mencionaba que era interpretación libre de cada uno, otros habían pasado por estados emocionales como tristeza, dolor, amor, alegría, libertad, ansiedad, palabras que la pieza generaba. En esa medida, es increíble cómo me emocioné con todos los comentarios que recibí esos días de funciones.

4.3 Post funciones

Tuve un gran recibimiento del público, dado que salían conmovidos. Algunos me contaban sus experiencias personales acerca del contacto físico, otros me agradecían, me decían que habían llorado; además, la gran mayoría me comentó que les había removido una parte de su ser, puesto que había tocado fibras que estaban ocultas. En ese sentido, es interesante cómo, a partir de las experiencias personales del público, lograron cerrar el círculo dramático para mí. Para mí lo más valioso era que conectasen de alguna manera, no especificaba cómo sería, pero la conexión era importante para la catarsis. Cuando

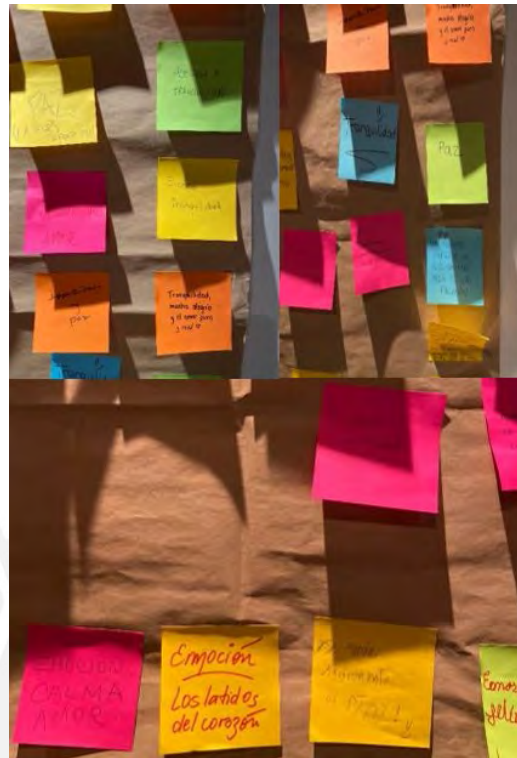
terminaban las funciones había un panel donde podían colocar sus sentimientos encontrados a partir de la pieza. Aquí colocaré algunos de ellos.

4.3.1 Mural de abrazos

Me llevé más del público de lo que se imaginan. El poder compartir algo completamente mío, que no nació de un texto y que las personas se sientan identificadas, fue muy valioso. Así, me parece excepcional que, si bien yo di algo hacia ellos, ellos también me dieron algo valioso durante las funciones; en esa medida, pude ver sus pensamientos, emociones, quizás lo que no le contarían a alguien estaba plasmado en este papelógrafo. Pero no solo eso, quise darles un recuerdo de la obra, acerca de algunas frases que había escrito y se habían dicho durante la función. De esta manera, mientras escribían en el mural, y yo salía a saludar a cada persona que podía le entregaba lo siguiente. Escribí las frases que más me gustaban y también con las que más conectaba y eran cortas; esto me resultaba muy importante, dado que, por ejemplo, una persona era dentista y justo le tocó en la tarjeta “un abrazo es una sonrisa”, y me comentó que él había sentido que su propósito de vida era crear mejores sonrisas para que las personas se sientan mejor consigo mismas.

Figura 64

Mural de abrazos, el público escribiendo

**4.3.2 Mis sentimientos encontrados**

Me pude dar cuenta de que realmente lo que siempre había querido hacer en la carrera y desde que estaba en el laboratorio era hacer un montaje sola. Por ello, experimenté una sensación de felicidad y agradecimiento por el apoyo a mi proyecto; sentí un gran amor por lo que hago y, en especial, todo cobró sentido.

Figura 65*Lo logré***Figura 66***Gracias a todos por sentir conmigo*

De igual modo, sentí que valió la pena el sacrificio y esfuerzo por mejorar constantemente la pieza, en no rendirme ante la dirección e interpretación de la obra. Esta siguiente imagen resume mi experiencia. Por otro lado, para finalizar este capítulo quiero expresar que fue la primera vez interpretando un unipersonal en escena. Aunque antes había actuado y bailado alrededor de más compañeros, fue muy curioso para mí salir a saludar y hacer la venia sola. Una experiencia e imagen interior que me llevé conmigo.

Figura 67

Sonrisas que devuelve el público, primera vez haciendo la venia completamente sola



Capítulo 5. Hallazgos

En el siguiente capítulo expondré mis hallazgos en relación con el proceso creativo que tuve. Dicho esto, me guiaré según las capas de construcción que se crearon, los lenguajes que emergieron y mis reflexiones siendo directora e intérprete.

5.1 Teatro de movimiento en *Abrázame*

Durante los ensayos, no podía separar la danza y el teatro, porque sentía que, en mi camino de investigación en el espacio, los dos conceptos se cruzaban. Por lo tanto, mi ser como artista no podía colocar una rama por encima de otra; de esta manera, al entrar al espacio escénico sabía que lo más importante era el cuerpo y me sorprendió cómo este podía ofrecerme y devolverme tantas imágenes visuales, sensaciones, emociones, dudas y cuestionamientos. El ser humano, al ser cada uno único, aporta movimientos, palabras, melodías y sensaciones únicas en relación con su contexto y sus sentires ante el mundo. Cada persona tiene algo que decir ante la vida y los demás.

A raíz de lo dicho en el marco conceptual, pasaré a mencionar lo que significa para mí la danza-teatro. En ese orden de ideas, considero que esta es un lenguaje artístico que incluye diversas prácticas escénicas donde prima el cuerpo como motor principal. Asimismo, es importante que este devenir del cuerpo se manifieste desde la interioridad del ser humano; es decir, surge desde el impulso interno, ya sea a través de sensaciones, emociones, etc.; sin embargo, este no surge para mostrar la técnica de la danza, hay algo más allá. La técnica está ahí, está en nosotros, la traemos desde nuestra experiencia, o desde nuestra memoria corporal, y esta nos sirve, pero no es una prioridad para ser mostrada. Además, cobra sentido desde nuestra vida cotidiana, al crear algo a partir de esta.

Por ello, creo que la danza-teatro es una forma de crear que siempre dialogará con nuestro contexto actual, porque se basa en la interioridad del ser humano. Este tipo de

práctica es una vía de creación para mí que, a partir de la vida diaria, genera un diálogo y entre el ser y su entorno. Finalmente, desde mi interpretación, me es posible decir que el cuerpo es la base, más allá de poder delimitar si hay cruces de danza, teatro, o música, todo parte desde el cuerpo y es aquí donde me centro. En ocasiones, pensamos en definir y poner nombres para separar las cosas, quizás porque así nos resulta más fácil comprenderlas. No obstante, considero que la danza-teatro involucra diversos elementos que se enlazan entre sí y ahí está su complejidad, desde su creación hasta la puesta en escena.

Pero quiero entrar en una discusión a raíz de situar mi creación luego de haberla hecho. A este tipo de piezas escénicas, de las cuales hablaba, se les conocía como danza-teatro; sin embargo, a partir de determinado momento, a algunas de estas propuestas se les empezó a llamar “teatro físico”. Aunque ambos términos se refieren a creaciones escénicas similares, he podido encontrar algunas diferencias en ellas. Teatro físico se refiere a una forma de creación donde el cuerpo es el que expresa a través del mimo, la danza, las artes marciales, entre otros, dejando de lado la manera del análisis clásico de actuación donde prevalecen bastante los aspectos psicológicos del personaje. Es una manera de creación que potencia la imaginación del espectador, a veces también se le suele decir que es un teatro quizás más experimental ya que se opone al teatro naturalista, así como al realismo. Como menciona Ferrandis, este término dialoga con lo antiguo y lo nuevo, lo que es racional y emocional, lo técnico y lo orgánico. En mi proyecto quizás estos mestizajes entre los términos se dieron de manera subjetiva, por lo tanto, lo racional y emocional se entretrejan en cada ensayo, entre el movimiento a partir del impulso y su posterior reflexión en notas de cuaderno. La técnica salía por sí sola como un trabajo de la memoria corporal y el movimiento orgánico que se dibujaba en el espacio. Además, siguiendo la línea terminológica del concepto, se aleja del teatro clásico de texto, para así recuperar la propia comunicación del cuerpo, con base en un entrenamiento físico riguroso. Por su parte, Vanegas (2019)

señaló que la danza se encuentra, en gran medida, relacionada con el teatro físico, dado que no solo se refiere la danza a los estilos como el ballet, la danza urbana, entre otros, sino más bien al dibujo de los movimientos en el espacio que pueden hacerse a partir de la danza, el teatro, el mimo, entre otros. En la misma línea, acerca de sus temáticas, se refiere a lo que le afecta al ser humano, trastocando sus sentimientos, pasiones, derivando en gestos, actitudes y acciones.

Quiero recalcar otro término, la danza-teatro. Como bien dice su término, prioriza a la danza sin valerse solo del teatro. En cuanto a lo que iba comentando acerca del teatro físico y de la danza-teatro, Vanegas (2019) menciona lo siguiente:

El teatro físico busca una estilización del gesto que lo lleva al campo de lo extra cotidiano como comportamiento corporal y escénico, hacia una estilización y dilatación del gesto, dando espacio también al cuerpo absoluto como acontecimiento, mientras la danza teatro partiendo del cuerpo absoluto, el gesto estilizado y la abstracción busca incluir el gesto cotidiano en el acontecimiento que se desarrolla dentro de una estructura o marco dramático.

(p. 36)

Al tratar de situar mi proyecto, surgió otro término que es el “Teatro de movimiento”, donde se prioriza la palabra mover, y es la que más me acerca a mi trabajo como artista. Este fue un término que observé y, en esa medida, se lo pregunté a un director reconocido en el Perú al cual le tengo mucho aprecio, me refiero a Roberto Ángeles. Él creó una pieza escénica que se llamaba “Egon”, esta fue una obra de movimiento que él realizó con 10 actores no bailarines y relataba momentos de la vida del pintor Egon Schiele. Roberto Ángeles, así, me comentó que él veía una diferencia entre el teatro físico y el teatro de movimiento; para el primero, el artista posee mucho entrenamiento y puede ser un bailarín

profesional; en cambio, el segundo se refiere a un actor que puede tener nociones corporales, pero no sumamente exigentes como sí las tendría un bailarín (Comunicación personal 2023).

Esto me pareció sumamente interesante porque, si bien yo soy bailarina, también gran parte de mi formación está dirigida a la actuación; sin embargo, puedo decir que mi pieza quizás se situaba más en el ámbito del “teatro de movimiento”, puesto que no requería grandes habilidades majestuosas de elaboración corporal, al menos desde mi punto de vista, no tenía saltos mortales, ni *splits*, tenía el movimiento como base puramente. Con esto me refiero al impulso corporal, así pues, traigo esta reflexión que me topé después de realizar mi proyecto. En un inicio pensé que mi obra se situaba en el término de la danza-teatro, pero al entrar más en detalle, puedo decir que me quedo con “teatro de movimiento”. En suma, más allá de todo, lo importante es crear. Teniendo en cuenta ello, mi proceso creativo se empapó del movimiento, de la palabra, del vestuario, de las calidades vocales, así como corporales y de los elementos.

5.2 Dramaturgia corporal en *Abrázame*

Durante la primera etapa del laboratorio, no me centraba en pensar qué dramaturgia se estaba creando; más bien partía de mi impulso y alguna sensación, tratando de conectar con la temática y acción “abrazo”. Esto se iba construyendo, no había nada seguro, ni un texto de teatro de texto para apoyarme, puedo decir que la hoja estaba en blanco, quizás la hoja era yo misma. A medida que fueron pasando los ensayos, tenía tanto material que me fue difícil observar cómo se conectaban entre sí. No obstante, encontré cierta dualidad entre lo terrenal y lo que se va, pensé en los objetos como algo material, siendo ellos a lo que muchas personas se aferran, o se desviven por tener. Al final apunté en mi bitácora “¿terrenal vs. fantasía?, ¿objetos vs. ser humano?, ¿vida vs. muerte?

La dramaturgia no fue textual, sino más bien corporal; esta última no sigue una linealidad de tiempo ni de espacio. Asimismo, no cuenta con un inicio, conflicto y desenlace. En esa medida, puede tener momentos contruados a lo largo de la pieza, que no siguen un tiempo en específico. Puede ser también obra contruada a partir de sensaciones; no obstante, la dramaturgia corporal, al estar impregnada de elementos escénicos diversos, genera imágenes en el espacio y en el sentir del público. Teniendo en cuenta que cada uno puede tomarlo, asimilarlo o percibirlo de maneras diferentes, de acuerdo con sus vivencias y experiencias personales; es decir, no tiene una finalidad ni moraleja que contar. No desarrolla tampoco un texto lineal, la palabra pasa a ser un recurso más, pero no es, a diferencia del teatro, una prioridad; con ella se acciona, pero el impulso viene desde lo corporal para que aparezca la voz.

De acuerdo con Ferrandis, la dramaturgia para el teatro físico, por ejemplo, empieza a través del cuerpo dibujando en el espacio a partir de recursos técnicos, o el tema propuesto, para que el intérprete pueda jugar, posterior a esta escritura espacial-corporal, deriva en un diálogo que puede ser un gesto o una plástica escénica, esto es, el ritmo, el *timing*, las calidades de movimiento etc.; o también puede dar paso a un relato.

De igual modo, como decía Pina Bausch, “no se trataba de improvisar, tampoco eran chispazos espontáneos. Era más. Se trataba de conectar miles de detalles observados y dejar que todo eso hiciera su camino propio” (Revista YA, 2009, párr.). Esto es importante, dado que en mi proyecto noté que, con la luz, la distribución espacial, cambiaba la comunicación. Antes, al ser un espacio más pequeño, permitía una cercanía, es aquí cuando me pregunté cómo podía llevar esa cercanía. Por lo tanto, el director escénico debe estar abierto a la transformación de sus piezas, llevando la esencia de la propuesta. Esto entronca con lo señalado por Pina, “no es simple, sé lo que ando buscando (...), yo lo siento, pero no lo veo” (Revista YA, 2009, párr. 12). En esta búsqueda de la construcción de las partes para hacer un

todo, todo suma, las sensaciones, el tomar notas en un cuaderno, las fotos, los videos, y poco a poco todo va llegando.

Por otro lado, hay distintos tipos de dramaturgias, la que yo propuse se vale del cuerpo para comunicar. Aunque esta se puede apoyar con diversos textos, estos también son un elemento o recurso más, al menos como yo lo veo, para la creación, lo principal es el uso del cuerpo. Por tal motivo, mi dramaturgia se planteó a través de este segundo modo, donde el movimiento y el cuerpo son la prioridad para comunicar.

Así, yo tenía fragmentos o momentos dispersos, con corporalidades muy diferentes, había momentos de performance, de teatralidad, de narración a partir del movimiento, textos escritos por mí, un diálogo también a partir de los textos de Neruda que eran enunciados por mi voz y una reflexión de ellos en el ahora. Por ende, el tratar de encajar todo, fue la parte más complicada de mi proceso escénico. En esta fase fue minucioso el trabajo, debido a que hubo que conectar cada parte, no solo colocarla después de otra, y cómo se hacía era lo complicado. De igual modo, había que ajustar el *timing* de cada momento, para darle su debido tiempo con el fin de que se pudiera apreciar el movimiento. Otras veces el movimiento se dilatava mucho y convenía generar una transición para el siguiente momento.

Recuerdo en un momento agregar una transición con la silla a mi costado y el “muñeco” acostado en el piso, fue como un lapsus de esta chica que estaba dormida, que podía soñar, que era un recuerdo, que alguien se estaba muriendo, o dándose cuenta de que no había nadie más que ella. En efecto, son estas y tantas las interpretaciones que, con base en la experiencia de cada espectador, se podría hacer. No obstante, esto cobraba mucho sentido así que entré bailar con el “muñeco” que la tela creaba, al momento de su destrucción, inserté una transición.

Posteriormente, al verme gratamente invitada al “Festival Saliendo de la caja 2023” de la PUCP, la dramaturgia tomó un espectro mucho más amplio, entrando así la luz, la

distribución del espacio, entre otros elementos nuevos. De esta manera, tomé un lienzo con memoria corporal, me refiero a mi cuerpo, y de este hizo surgir y aflorar sensaciones, colores, energías, dudas, inquietudes, emociones, escritos, creatividad e imaginación. El movimiento puede devolver entonces una escritura, siendo esta una escritura espacial o textual, con palabras, o a partir de imágenes y simbolismos deviniendo posteriormente en palabras. Por tal motivo, el cuerpo puede aprender en el espacio escénico para transformarse en palabras; asimismo, de un escrito el cuerpo puede permitirse fluir, así es como concibo mi dramaturgia corporal que involucra y se empapa de varios elementos.

5.3 El proceso creativo desde el rol de directora e intérprete

Ciertamente mi proceso creativo tomando estos dos roles no ha sido fácil; por lo tanto, me era complicado evaluar qué material había. Por ello, me dejaba guiar por mi intuición. Desde mi rol como intérprete, me predispuse a estar abierta, me refiero a no tildar una propuesta de movimiento como “mala o que no sirviera”. Esto fue algo difícil de abordar para mí, dado que, al tener en un inicio muchos momentos tan abstractos, los seres humanos estamos codificados por la palabra, me resultaba complejo trazar líneas de conexión. No obstante, después recordé lo que un día me dijo Mirella Carbone en una entrevista, en relación a no pensar que tu propuesta es mala, dado que si nace de algo interno es por algo y ya tiene un valor ante el mundo.

Definitivamente, aprendí en el camino porque durante dos ensayos traté de que mi mente quedara tranquila tratando de encajar lo que tenía; aunque no me daba cuenta de que tenía que reposar el material que florecía en los ensayos. Por ende, la etapa de “Reflexión del proceso creativo” fue esencial porque me propició un conocimiento hacia lo que tenía sobre la mesa. De esta forma, comprendía lo que debía adoptar para el siguiente ensayo o semana. Desde mi rol como directora, puedo decir que debí tener un ojo externo todo el tiempo, o

quizás aprendí cuándo ponerlo y cuándo dejar fluir mi ser como intérprete. Igualmente, descubrí en qué momentos exigirme más y cuándo dejar que todo el material repose. Por ejemplo, en un inicio fue complicado evaluar el material que se daba en los ensayos y registrarlo; se me hacía raro observar mucho material que surgía, me asombraba conmigo misma.

Debo confesar que, después del primer ensayo, cuando observé el video me pregunté mil veces cómo se asemejaba al abrazo, a pesar de mi ansiedad por querer cuadrar todo el movimiento en secuencias. Así, tuve que esperar, para dar paso a escuchar mi ser como intérprete. De igual modo, debí tener mucha confianza en mí, levantarme cuando pensaba que no podía y confiar como persona que podía lograrlo. Por ello, considero que juntar ambos roles implica tener ojos en todos lados; diferentes capas mientras yo me disponía a crear: mi sentir estando dentro de la pieza, mi sentir estando fuera de ella, lo que veía en el espacio desde dentro, con mis sentidos como el tacto y el oído, lo que veía desde afuera con la vista. Pienso que tuve que utilizar mi intuición a partir de los sentidos como la vista, el oído y el tacto.

5.3.1 Sentidos- emociones

Para mi proceso, me tuve que valer de lo sensible, de lo que me ponía vulnerable, alegre, o en incertidumbre. Por lo tanto, tuve que afinar mi intuición y percepción a partir de lo que pasaba dentro del espacio y fuera de este. En esa medida, vi aún más allá de los sentidos, me nutrí a través del tacto y de la vista, dado que grababa algunos momentos y luego podía observar el movimiento y escuchar mi respiración, lo cual me permitía encontrar la fluidez dentro del movimiento corporal, sentir las tensiones musculares y la relajación de estos, la contención y la soltura. Todo ello me sumergía en campos desconocidos creativos, quizás en el mismo ensayo me provocaba probar algo. Recuerdo un ensayo en el que probé

mantener el equilibrio sin usar el sentido de la vista, esto me dejó escuchar mi ritmo interno, el de la tela y el ruido de la silla; asimismo, escuchar lo que podía sentir el otro; es decir, el que iba a ver la pieza.

Por otro lado, quiero hacer hincapié entre lo que es sentir por sentir y a lo que me refiero con sensorialidad. No me refiero a una sensorialidad muerta o estática, sino una que brinda la posibilidad de generar acción en el espacio. Por ejemplo, la tela era gruesa, pesada, tosca, dura, más o menos maleable, en un momento después de lograr sacarme la manta de encima, empiezo a entablar una relación con la tela a partir del peso, color, textura, etc., esto se daba a través del sentir, por el sentido del tacto y visión. Por lo tanto, a partir de ello, me generaba algo para hacer, de igual modo, hubo una exploración donde me propuse solo sentir y ver qué me brindaba la tela por sí sola, aquí surgió el momento del “muñeco”. En esa medida, no es solo sentir, es que la sensorialidad lleve hacia algo. Además, no es un acto que se piensa, ni tampoco del movimiento del cuerpo, es más bien algo interno que proporciona un hacer posterior en el espacio escénico; esto es, entrar en la conexión más profunda con el ser humano mismo.

Del mismo modo, puedo decir que la sensorialidad que me brindaba la música era única, me permitía sentir algo internamente para ser expandido a lo corporal y lo racional después de notar algo en mi bitácora. En primer lugar, era conectar conmigo y con el detonante musical para improvisar, así como esto deviene en la escritura. No obstante, no solo partiendo de la sensorialidad se puede generar material, sino también viceversa, al realizar un trabajo corporal a partir de la improvisación, se pueden despertar sensaciones y emociones, es un ir y venir.

5.3.2 *Imaginación - imágenes*

En la misma línea, mi imaginación tenía que encontrarse activa para crear en el espacio, imaginando con el impulso corporal y, a partir de mi rol como directora, visualizar el material. Durante los ensayos, noté imágenes internas; no obstante, cuando veía los videos, aparecían nuevas imágenes en mi mente o reafirmaba otras y, en esa medida, las escribía directamente en mi bitácora. Esta dinámica, también me permitió crear posteriormente una dramaturgia.

Por tal motivo, el cuerpo necesita liberarse del uso exclusivo de la racionalidad para dar paso al impulso y, bajo esa fuerza, descubrir desde el movimiento. De tal modo, hay que tener una predisposición a imaginar.

El imaginar a través de la realidad de la imagen como materia corporal, permite encontrar sus matices, sus juegos, sus posibilidades, pudiendo ser esto o lo otro, jugando con el frío o el calor, encontrando sus variedades. “El creador tiene que ser siempre un destructor”, según Nietzsche en el 2001 como se citó en Mesa (2014) En ese sentido, considero que sí el creador tiene que abandonar la realidad de la imagen, para dar paso a asumir el riesgo de plantear visiones y perspectivas nuevas acerca de esta. De acuerdo con Mesa (2014), entender el movimiento hacia lo poético, con metáforas que rebasen el pensamiento. Por lo tanto, puedo decir que el discurso corporal se puede nutrir de la imaginación. De esta manera, la imaginación para mí fue un elemento clave que aportaba ensayo tras ensayo y me abría nuevas puertas de creación.

5.4 Los recursos escénicos que emergieron en el proceso creativo

5.4.1 Vestuario - elementos

Es muy curioso cómo aparecieron los elementos en un inicio, puesto que para el laboratorio agarré dos elementos que me interesaba explorar, esto es, una silla blanca, y, por otro lado, una tela gigante. Al principio el color no tenía demasiado interés; sin embargo, durante el paso de los días todo cobraba cada vez más vida y sentido. Por lo tanto, los elementos fueron los siguientes:

5.4.1.1 La silla

Este objeto se transformó de diversas formas, a través de la imaginación, copiaré algunos fragmentos de mi bitácora en las siguientes líneas. De ese modo me permití romper con el realismo lógico del objeto “silla” para encontrar nuevas posibilidades, puesto que ella representa la búsqueda, la ausencia, la necesidad, el “otro” refiriéndome al ser humano. Por ende, cada ensayo me sorprendía más, cuando la creatividad corporal me permeaba y, en esa medida, la usaba a mi favor. Asimismo, me permitía entrar a un viaje y salir de otro, por ejemplo:

Empecé a explorar con los ojos cerrados y se sentía calma, pero cuando empecé a utilizar la silla, esta generaba unos chirridos, sonidos un poco agudos, y aquí mi rostro cambió. De hecho, le di la espalda a lo que podría llamarse “el público en un ensayo”, aunque estaba sola. Posteriormente, los sonidos de la silla también los empleé con las uñas tocando la silla; esto me hizo recordar el “daño”, como palabra o estado, mientras estaba explorando. Los sonidos se fueron manifestando cada vez más, también con la pata de la silla y hasta con mis manos en la ropa, la silla sobre mi cuerpo y sintiendo el peso, entre otros (bitácora).

Por consiguiente, era interesante cómo la silla me permitía descubrir movimientos nuevos como la calidad sensual, que era un aspecto del trabajo corporal que había en un inicio y se fue transformando en un baile con la silla quieta y yo alrededor de ella. Todo el tiempo había acciones con el objeto como levantar, sostener, empujar, golpear, derribar, deslizar, vestir y desvestir la silla con otro objeto que fue una tela.

En ese sentido, la silla significó un abrazo, una persona al lado, un respiro, un apoyo, la construcción del imaginario del “otro”, la soledad, el sentirse sola, una compañía a quien hablarle y dejar fluir mi vulnerabilidad, una ausencia y a la vez frialdad. Además, el color blanco denotaba claridad; sin embargo, para mí, era un vacío.

5.4.1.2 La tela gigante

La tela gigante azul fue otro objeto del cual se iban construyendo los elementos minimalistas en el espacio. Por lo tanto, al inicio de los ensayos me permití descubrir este objeto y sorprenderme. Por ejemplo, si hacía un giro, dejaba que la tela me llevara hacia el siguiente movimiento, así como también la dejaba reposar hasta que se quedara inmóvil. Este elemento fue mi compañía para descubrir nuevas cosas, por ejemplo, en un ensayo salió un muñeco, o al menos me pareció un muñeco al doblar la tela. Quiero recalcar que esto lo aprecié como directora, posteriormente, con las fotos que me había tomado ese día mi asistente de dirección. Por ende, en ese momento del juego con el muñeco lo nombré “el muñeco”, aunque después en los ensayos en el teatro para el montaje, le puse un nombre: “Lalito”. Me recordó a mi niña interior, cuando se le pone a un juguete un apodo. En ese sentido, la tela pasó de convertirse en una manta u objeto convencional, a transformarse en el “otro”; era esa construcción del otro que todo el tiempo buscaba en mi proceso escénico para abrazar, o para tener una compañía. Esto es curioso, dado que yo sabía que no iba a existir

nadie más en el espacio escénico y, por consiguiente, mi impulso recurrió a los objetos para formar una presencia más en escena.

De igual modo, la tela me predispuso a tener una corporalidad y consciencia del objeto, dado que había que estar en el aquí y ahora para manejarla. Sobre esto, una de las cosas más difíciles consiste en tener conciencia espacial, cuando me cubría completamente y no podía ver, recurrí a mis pies como motor de desplazamiento. En esa medida:

Fue súper interesante viendo las imágenes posteriores con mi rostro, la mayor parte tapado con la tela, se convirtieron en una especie de máscara; los movimientos no importaban que fueran tan estéticos. Yo en ese momento me sentía como en un anonimato ya que me traía a la mente tantas imágenes que solo las dejaba venir e irse. (Bitácora, comunicación personal)

Con esa especie de máscara en la cara, retornaron nuevamente los movimientos sensuales, pero no solo ello, sino que la tela generaba aire en el espacio. Me percaté de que la tela, así como los seres humanos, cobraba vida al moverse, hacía un sonido aireado. Esto me permitió entender su movimiento y el *timing* cuando se movía de un lado a otro.

5.4.1.3 Mi libreta creadora entre mis pensamientos y entre otros tantos cuentos

A medida que fueron pasando los ensayos, probé diversas formas para concederle a este objeto una caracterización, esto lo realicé junto con el texto. Finalmente, se me ocurrió que los textos estuvieran escritos en las páginas del cuaderno y rasgarlos en escena para compartir la frase con algunas personas que estarían en el público.

5.4.1.4 Los objetos dentro y fuera del escenario

Lo terrenal, lo material, lo superficial, lo que podemos tocar fue algo en lo cual me apoyé para remarcarlo en los objetos. Esta reflexión de mi pieza escénica era algo que quería

transmitir. Mis pensamientos me impulsaron a explorar cómo entraban y de qué modo salían los objetos, así como el sentido para mí como performer. En consecuencia, los objetos dentro del espacio significaban apego, conexión, afecto, dependencia, necesidad, entre otras palabras. Al sacarlos de escena, la intérprete vive una transformación interna: de desapego, claridad, luz, sin dependencia, sin una necesidad, sintiéndose, valorándose, queriéndose y abrazándose a sí misma, dándose cuenta de que lo único que realmente tiene es ella misma. Por ello, el rol que cumplieron los objetos para escenificar estas sensaciones junto con la dramaturgia fue de suma importancia.

Por otro lado, quiero referirme a la delimitación del espacio y cómo este fue mutando. Así, al inicio en los ensayos, sentía que había dos tipos de personas, quizás una con más naturalidad y la otra con una imagen más poética al enunciarlo. Por tal motivo, decidí para la muestra cerrada colocar una cinta en el piso color azul, que seguía la misma estética y la paleta de colores según sus significados. Sin embargo, esto agregó un nuevo componente de significado a la pieza, creó el adentro y el afuera, me recordaba al encierro por la pandemia, como el aislamiento, la soledad, la frialdad, el verse en cuatro paredes, lo monótono, así mismo jugó un papel importante para los objetos.

Con esto último, me refiero a que, en mi pieza, los objetos iban saliendo del espacio, en el adentro, podían ser una necesidad de diálogo, de afecto, de un abrazo, de conexión, de entrelazamiento, etc., y en el afuera significaban superación, autoconocimiento, autodescubrimiento, paz, tranquilidad, despojo, soltar, liberar, ser uno mismo. De esta manera, puedo decir que el adentro y el afuera, tenían significados diferentes. Por lo tanto, en ambos mi personaje reflexionaba a lo largo de la pieza; pero no solo eso, en el afuera la palabra venía a través de algunos textos que no eran míos o audios, como detonadores. Por ejemplo, el poema del abrazo de Neruda y lo que yo opinaba acerca de lo que había escrito años atrás, o de audios entreverados de noticieros acerca de cómo se sintieron las personas en

la pandemia. Si bien en el afuera también dialogaba con ello, en el adentro solo estaba mi voz anunciándose, textos que yo había escrito.

En la misma línea del trabajo espacial, para el montaje tuvieron que cambiar muchas cosas, dado que un salón no era lo mismo que un teatro, por su amplitud, por su distribución y porque ahora iba a tener más de 200 butacas. Aquí entró el elemento de la iluminación, quizás haciéndome tomar decisiones como directora para solucionar. Ahora que tenía un escenario y el área del público quise jugar; es decir, utilicé la misma distribución del teatro, por ende, rompí la cuarta pared desde el inicio

Figura 68

Arrebato



sentándome en el público. En ese sentido, empezar la pieza sentándome con el público fue muy bonito y denotaba que yo era, al mismo tiempo, uno más de ellos que había pasado situaciones así; yo también era un espectador porque había descubierto cosas en el camino y, por último, era un mediador. Teniendo en cuenta ello, opté por quitar la cinta, esto me abrió nuevas posibilidades, pero también retos. Por consiguiente, la luz quizás pasó a tomar la

delimitación dentro del escenario. Ahora tenía las patas del teatro, las cuales me permitían botar los objetos para que no fueran visibles para el público. Así, tuve que pensar cómo podía dialogar desde un espacio más amplio la pieza, aquí insistí en la cercanía y la distancia. Por ello, el uso del objeto fue vital para construir esta acción, esto es, el querer alcanzar y no poder, hasta que la intérprete lo logra, le suceden, vive situaciones con el objeto y los bota.

Figura 69

La caricia de una mano en mi mejilla



Figura 70

El desequilibrio caminado

**Figura 71**

Una corporalidad de los textos ajenos en función, cuerpos presentes



5.4.1.5 Iluminación. En un inicio, la iluminación no fue parte de mi proceso ni mi propuesta escénica, sin embargo, cuando me invitaron al “Festival Saliendo de la Caja 2023”, esto cambió. Pensar en el público implicaba considerar una propuesta de iluminación. Así, vi qué era lo que quería: cómo las luces podían reflejar todo el proceso y lo que sentía como intérprete, por ello, contacté a un luminotécnico que me ayudó a plantear, de la mejor forma, el diseño de luces, esto me permitió centrarme en la propuesta escénica.

De esta forma, se hizo el diseño de acuerdo con los colores, donde se tuvo en cuenta que la luz hacía un reflejo, debido a que todo mi vestuario era blanco. Por ejemplo, si era azul, mi vestuario también se volvía con tonalidades azules, a diferencia de si era color negro, por lo que encontrar los puntos de equilibrio entre lo que quería enfocar y aceptar otras propuestas fue una negociación importante. La iluminación me devolvió inquietudes y cuestionamientos, así, traté de encontrar alguna relación con la pieza y hallé muchas interpretaciones que me hacía, asimismo, solicitaba que me tomaran fotos durante los ensayos técnicos para visualizar cómo se veía y cómo la luz era parte de una dramaturgia.

Figura 72

Un camino hacia el dormir extra cotidiano, una línea tenue



En la Figura 71, se evidencia que la silla contaba con una luz cenital y mi cuerpo con una luz lateral, por lo tanto, hubo algunas referencias para el diseño, pues una de las ideas que quedó fue, en el final del montaje, tres cuadrados al medio del escenario; esta fue mi iluminación favorita. Este juego de los tres cuadrados me abrió una nueva forma de improvisar en esta parte, debido a que había espacios en los que se me visualizaba desde las butacas más que en otros, con momentos de sombra y otros de mucha luz.

Figura 73

Tratando de hablar con alguien invisible, no hay nadie, el objeto



De esta manera, como directora, propuse movimientos que tenían que estar en la luz y las transiciones para llegar al siguiente cuadrado, es decir, en la sombra, donde podían ser improvisadas. Esto permitió que las imágenes potentes tuvieran cabida directa al ojo del espectador. Asimismo, todo tenía un significado, porque los elementos no podían estar solo por decorado.

Además, quería que el diseño de luces apoyara la idea de que mi personaje se encontrara sola, sin nadie más, asimismo, era de gran ayuda el espacio vacío, como una caja

negra, así, se empezó a construir la idea. La oscuridad y la claridad estuvieron presentes, así como el foco en el cuerpo y el rostro, por otro lado, la composición espacial de la luz fue clave, pues permitía crear atmósferas diferentes, los tonos correspondían a la paleta de los azules, lo que reflejaba una frialdad en el escenario, que era lo que buscaba como directora. El color, en esta última foto, generaba un contraste notorio, puesto que, dentro de todo el escenario, solo yo estaba iluminada.

Figura 74

La silla no me responde, veo mi soledad, no hay nadie, espacio amplio



De conformidad con Juan Nario (2021), “un actor iluminado con un color muy saturado se verá dominante en relación con otro con un color menos saturado” (p. 24). Además, se empleó la intensidad de la luz, es decir, el grado de la luz puede ser más tenue o mucho más fuerte. En este sentido, el diseño de luces podía brindar foco al espectador, a lo que se quería que se visualizara en ese momento, así como en la distribución del movimiento corporal, donde la luz también tenía esta capacidad.

Figura 75

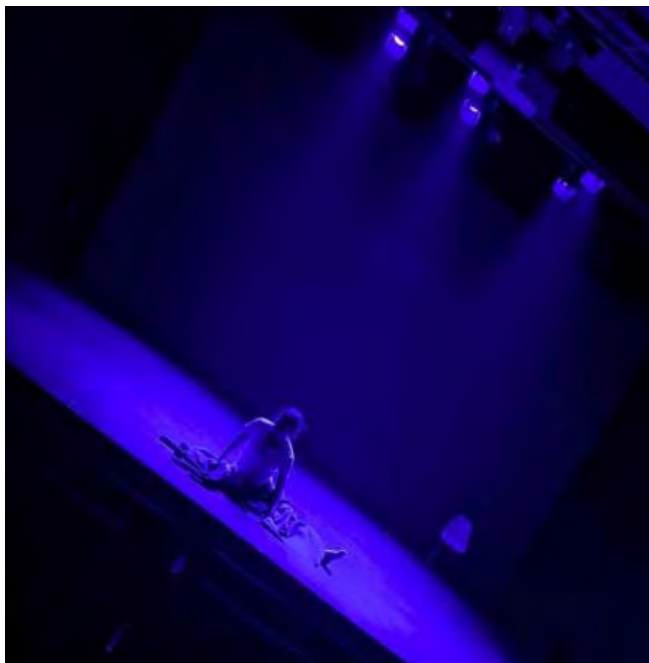
La manta y yo mientras trataba de dormir



La luz puede tener una función informativa, pues “el rol de la iluminación es facilitar la lectura de esa información, inclusive reforzarla” (Nario, 2021, p. 28). En la figura 83, por ejemplo, adelante podía cegar la luz, pero, desde las butacas más lejanas, sí se notaba la silueta, de este modo, los ojos externos fueron una ayuda para lograr la posición exacta de la luz. Como se aprecia en la siguiente imagen, en el momento del baile con el muñeco, la luz era más cálida, en virtud de que proporcionaba una alegría que despertaba mi personaje a raíz de la construcción del imaginario del otro, con la tela.

Figura 76

Ensayando con la luz, buscando mi luz

**Figura 77**

Cuadrando mi cuerpo e imagen con la luz

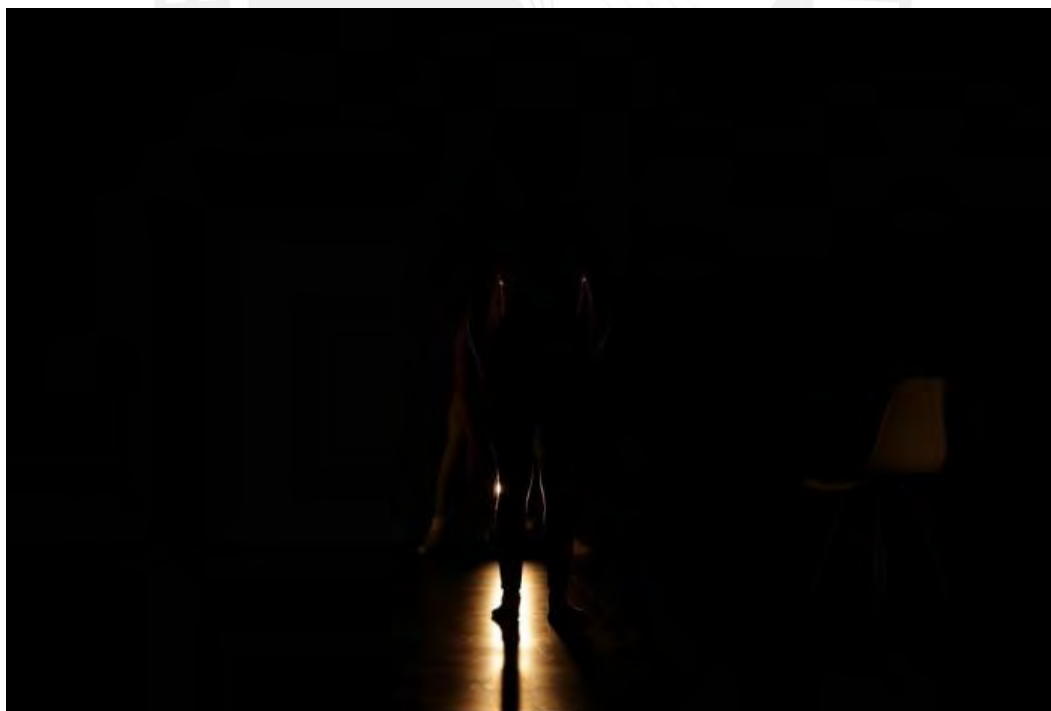


Figura 78

¡Ta tan!

**Figura 79**

Bailando y armando al otro



5.4.1.6 El vestuario. El vestuario fue un aspecto que cuestioné durante la tercera etapa del laboratorio, así, sabía que quería una estética donde primara el blanco, además, la tela era azul y permitía un contraste a nivel de la paleta de colores. Asimismo, como en los ensayos había salido la frase “necesito un abrazo para poder dormir, algo para sentirme menos sola”, esto me recordaba a dormir, como cuando de pequeños nos cuentan historias o nos dan un abrazo para descansar. De este modo, como directora, pensé que me serviría una ropa sumamente ancha, que pareciera de dormir, con un pantalón largo. El color blanco aludía a palabras como: vacío, amplitud, frialdad, despejado, claridad, interminable, entre otras.

En este orden de ideas, se iba construyendo una estética, lo que me parecía interesante, puesto que podía ser lo que quisiera, es decir, no era un disfraz ni un vestuario semejante a una cuestión específica, sino que seguía una línea de abstracción imponente en la pieza escénica.

Figura 80

La luz parpadeante y mi desesperación de que no hay nadie, oscuridad



Por último, en relación con el vestuario, fue importante tener un vestuario blanco para los ensayos, el que me permitiera moverme, así, para los ensayos técnicos de iluminación, podía observar cómo se me veía cuando me tomaban fotos, con el fin de brindar algunas

indicaciones de cómo me gustaría o qué funcionaría mejor. Por ejemplo, en un momento, al ver una de las fotos, donde voy a retirar la silla del escenario y despojarme, se me ocurrió una luz parpadeante, pues, junto con el vestuario, lograba lo que buscaba: una ansiedad constante. Coloco aquí algunas imágenes, donde se evidencia cómo el vestuario blanco dialogaba con el siguiente tema que trataré: la palabra

Figura 81

Ensayos generales y luminotécnicos



5.4.1.7 La palabra. La palabra en el proceso creativo se empezó a utilizar como un recurso luego de tener una base corporal, una exploración de energías, velocidades y calidades de movimiento.

Me di cuenta de que, al menos en mi caso, conseguir fluidez entre el texto escrito y el movimiento necesitaba un tiempo más extenso en los ensayos. El texto fue mi compañero, un recurso que me permitió liberar mi mente, mis sentimientos más profundos a través de lo que siempre hacemos: hablar. Desde mi perspectiva, este proceso implicó despertar un lado mío

que siempre me había gustado, escribir; así como el movimiento, la palabra fue otra vía para expresarme y comunicarme.

5.5 Los detonantes para la improvisación

5.5.1 La respiración

La respiración, con la inhalación y la exhalación, me permitió encontrar diferentes energías y calidades del mismo movimiento, pues es diferente moverte cuando inhalas a cuando exhalas. Los ejercicios al inhalar se convirtieron en estar de pie, mientras que, en la exhalación, el trabajo corporal se acentuaba en el suelo, con el fin de encontrar la tensión y la relajación muscular. Para Ruiz (2021), “el principio de la respiración se puede educar, es decir usar a favor o en contra de los esfuerzos [...]a inhalación para todo lo relacionado a elevar el peso y la exhalación para lo que se relaciona con el descenso de este” (pp. 56-57).

En un inicio, la respiración es posible desde nuestro consciente como detonador, para luego entrar en una convención de movernos desde la respiración, cómo te hace sentir y cambia tu estado corporal. Considero que es como cuando uno corre largas distancias, puesto que, al inicio, se empieza al ser consciente de la respiración, pero llega un punto donde esto pasa y queda en segundo plano, en vista de que esta acción se hace de manera inconsciente. Este trabajo corporal es adquirido por muchos deportistas, por lo que el actor-bailarín debe conocer no solo sus músculos, sino desde dónde operan, para brindarle las mayores posibilidades dentro del cuerpo.

Por otro lado, uno de los textos de apoyo fue el poema acerca del abrazo de Neruda, del que extraje algunas líneas que me llamaron la atención y me propuse reflexionar a partir de estos. Por lo tanto, cuando me preguntaba ¿qué pienso de lo que dice?, ¿es ahora así?, ¿cómo es ahora?, ¿qué sensaciones me da?, tuve algunas respuestas como: “nada es eterno”, “si un abrazo te devuelve vida a la vida”, entre otras líneas que me despertaron. De esta

manera, se generaba un diálogo entre lo que decía Neruda a partir de mi voz como intérprete y lo que yo, como directora-intérprete-personaje, anunciaba. Por lo tanto, la palabra se nutría de lo que otros decían y lo que yo creía, no en todos los momentos, solo en el “afuera”, pues, en el “adentro”, todos los textos eran escritos por mí.

Asimismo, había una forma diferente de anunciar lo que era escrito por mí y lo que decía otra persona, las inflexiones que se usaban, así como la entonación, de esta forma, cuando manifestaba textos que no eran de mi autoría, la voz era más lejana, más distante, mientras que, cuando anunciaba textos escritos por mí, había una relación más cercana con el público. De este modo, la palabra se utilizó como una capa dramática más, con sus respectivas subcapas, por ejemplo, lo que digo yo, lo que dice otro poema, mis escritos enunciados desde el escenario, el hablarle directamente al público y entregarle un papel, los sonidos de noticieros en voz en *off*, todo ello alimentó la comunicación entre el espectador y la pieza, y permitió reforzar el movimiento.

5.5.2 *La columna vertebral*

Otro detonante fue la columna vertebral, puesto que esta me permitía moldear mi cuerpo al ser consciente de él, asimismo, me brindaba mayor conciencia acerca de las imágenes con sus respectivas simbologías o imaginaciones que le proporcionaba. Mis extremidades se amoldaban, no era lo mismo estar erguida que encorvada, así, no es igual cuando uno ve en la calle a una persona sentada erguida en una banca, que cuando está encorvada, es decir, las connotaciones que se le dan a la misma persona cambian con la corporalidad. En función de lo anterior, me planteé a la columna como el motor del cuerpo, donde estaba una esfera de energía que se esparcía alrededor, entonces, me decía cómo podía latigar, acariciar, palpar, abrazar y enojarme con la columna.

Esta parte del cuerpo podía ser movida de manera vertical, hacia arriba o abajo, en horizontal, de adelante para atrás, pero también como una esfera haciendo un círculo completo de 360 grados, además, podía tener diagonales que me permitían estar en equilibrio hasta un punto, pero después romper la línea del centro y derivar en una caída, o en otro movimiento. Lo anterior llevó a querer explorar el desequilibrio a partir de la columna vertebral y el centro, acto que no había estado planeado en mi diseño metodológico, pese a ello, lo incorporé.

5.5.3 Memoria corporal

La memoria corporal fue clave para el desarrollo de la creación. Bailo desde los ocho años y he tenido un recorrido corporal extenso, ahora con 23 años, así, creo que, a veces, mientras menos se piense es mejor. Cuando entré al primer día de ensayo, me sentía un poco perdida; cabe aclarar que tenía un diseño metodológico, pero no sabía cómo dialogar entre la improvisación que normalmente realizo en la danza y las pautas. Sin embargo, mi concentración y estar en el aquí y ahora me permitieron entrar a un estado corporal dilatado donde no pensaba desde mi racionalidad, sino desde el bagaje de movimientos que tengo trabajados. Noté cómo salían a relucir algunos tipos de danza que he practicado, como *sexy dance*, *heels* (tacos), *hip hop*, donde el movimiento más urbano o comercial se encontraba presente.

5.5.4 Mi experiencia del abrazo

La idea de abrazar como temática de la pieza surgió porque a mí me ponía vulnerable el tema, pues tenía meses sin poder abrazar a mis abuelos, ver a mi familia y amigos a causa de una pandemia que se extendía cada vez más. El abrazo significaba, para mí, un contacto que en escena iba a ser imposible de conseguir, debido a que me encontraba sola en esta

exploración. De este modo, recurrí a los objetos transformándolos en seres, personas, emociones, sensaciones, entre otros: todo lo que alguna vez sentí, me ayudo a imaginar situaciones para la creación.

Esta pieza marca un antes y un después, así como la pandemia, en este contexto, nunca he sido una persona de abrazar a todos, pues rara vez daba un abrazo, pero, en la pandemia, fue sorprendente el surgimiento de esta necesidad. El contacto físico siempre había sido parte de mi vida, pero lo había ignorado, por ende, retomar estas sensaciones en una pieza y compartirlas con alguien más era valioso para mí.

5.5.5 Melodías

Las melodías generaban un timing en mi cuerpo diferente. Me brindaron un abanico de posibilidades entre el movimiento fluido o estático, entre la pausa y el seguir, entre el movimiento rápido o lento, etc. Me recordaron usar a Laban.

5.5.5.1 Textos diversos

Mi dramaturgia a nivel textual y de la palabra se dio lentamente, debido a que en cada ensayo apuntaba lo que necesitaba para el siguiente y así sucesivamente, de este modo, los textos fueron llegando a mis manos.

5.5.5.2 Los textos académicos

Cuando hablo de los textos académicos me refiero a que leí un poco acerca de lo que se había investigado sobre el abrazo, antes y después de la pandemia. Asimismo, no solo en su connotación, sino en su sensibilidad humana ante la sociedad, así, casi en el último de los ensayos, antes del montaje, se me ocurrió colocar sonidos de noticieros acerca de las sensaciones que había experimentado Perú en estos meses de encierro, por ello, los textos

académicos en relación con lo que otros investigadores habían escrito fueron un detonante más.

5.5.5.3 Textos pasados que había escrito. Considero que tuve cuatro capas en los textos: la primera de ellas implicó los textos académicos, desde la pandemia hasta el abrazo y el amor, los siguientes fueron los poemas o escritos de otros autores que encontré; en mi caso, me llamaron la atención los de Neruda. La tercera capa incluyó las letras que había escrito hace meses o años atrás, las que me resonaban sentimentalmente y a partir de mi intuición en el ahora. Desde pequeña he escrito canciones y poemas, aunque nunca los he publicado en ningún lado. Por último, la cuarta capa fueron mis propias letras del abrazo, durante los ensayos escribí mucho y este fue un material que nació sin forzarme a ello.

5.6 El proceso creativo del rol de directora-intérprete en una pieza escénica

En primer lugar, en el camino encontré las piezas para armar un rompecabezas, pues las piezas estaban sueltas en sí, por ello, hallé la forma de dialogar a nivel de escritura entre lo que sentía y lo que veía, para tener mayor claridad de los hechos vivenciados en el espacio escénico, es decir, poder dialogar entre ser intérprete y directora, y entre lo que creía que podía ser, para luego escuchar lo que la pieza necesitaba o me pedía.

La sensibilidad ante la creación es importante, pues permite aprender a escucharse, por lo tanto, como directora-intérprete tuve que afinar para conectar con mi voz interior. Suena poético, pero asumir ambos roles lo requiere, a la vez, los sentidos se vuelven primordiales, como el uso del tacto y el oído en escena para explorar a partir del cuerpo, y la vista como una herramienta para identificar el material que se tiene. La subjetividad, por su parte, cumple un rol clave dentro de la dirección, en virtud de que todo se enlaza, por un lado, con los sentidos para escucharse a uno mismo mientras explora en el espacio escénico, y, por otro lado, con el estar abierto a lo que necesita la pieza para que vaya construyéndose; es

tener dos miradas capaces de dialogar entre sí y entretejer sus sentires y subjetividades para alcanzar el producto final: el montaje.

Asimismo, dirigir e interpretar al unísono requiere de una reflexión posterior luego de cada ensayo, para decidir, desde una mirada de directora, qué rutas y qué caminos tomar. Por esto, si no se evalúa constantemente lo que se tiene, el proceso es más difícil, es mejor tener de sobra para seleccionar improvisaciones a quedarse corto por pensar cómo se conecta con lo otro, así, en una primera etapa, lo más importante es optar solo por divertirse.

En la misma línea de ideas, la dirección-interpretación, a lo largo del proceso, empezó a generar un lenguaje propio, es decir, una metodología personal para poder sobrellevar estos roles, lo que fue una constante lucha entre las diversas miradas internas, es decir, todo depende de uno mismo.

Por lo tanto, ser directora-intérprete-creadora lleva a jugar mucho con nuestras emociones, sentires y lo que hemos pasado en el día, las semanas y la carga que tenemos, etc. Es pertinente saber dejar a un lado todo ello para concentrarnos en el aquí y ahora, porque, al estar en un proceso creativo donde te encuentras solo con tus decisiones, depende de ti avanzar, cumplir, innovar, no aburrirte, encontrar nuevas posibilidades, jugar y pasarla bien.

Igualmente, uno puede dudar de sí mismo y el material que surge, pero debe confiar; cabe añadir que, si una propuesta sale del interior, de una inquietud o una pregunta, esto tiene un propósito que nos mueve como seres humanos. Además, como individuo no puedes ser el único que atraviesa por emociones así, pues hay más personas alrededor y, si uno siente algo, también involucra a la sociedad.

En lo siguiente que escribiré me apoyaré mucho de mi bitácora y de quien me acompañaba en algunos ensayos, mi asistente de dirección, Farah. La función que ella cumplió fue dialogar conmigo, ver qué había en la pieza, decirme qué imágenes podía observar inmediatamente al culminar mi exploración del día, tomar fotos y grabar los

momentos interesantes que percibía para explotarlos. Así, le solicité que, mientras yo explorara, pudiera anotar todo lo que se le podía ocurrir, o pensara lo que yo había vivido como intérprete. De esta manera, pasaré a comentar detenidamente este trabajo, es decir, conversar con alguien que entendiera desde un lado académico las artes escénicas y tuviera una sensibilidad de comunicación entre la danza y el teatro fue esencial. No era una persona cualquiera viendo algunos ensayos, era realmente un individuo capaz de sacar provecho.

Farah me comentó que mediante la exhalación ella sentía que estaba en un bosque y que esta respiración luego me llevó a hacer caminatas. Había una energía que fluía con el agua pasando al aire, mientras que los movimientos de la cadera eran más directos y tenían una dirección, pero los de la cintura hacia el tronco, eran más fluidos. Pero en un momento, se tornaron sensuales. (Mi bitácora, comunicación personal)

Nos pareció interesante cómo mezclar diferentes habilidades a partir de la danza que tengo como memoria corporal, así, lo anoté como un buen camino para seguir despertando luces del movimiento y sus sentidos en escena.

Una diferencia notoria fue que yo usaba el tacto, mis emociones, mis sentires, y mi vista, pero, posteriormente, en algunas fotos o videos, por su parte, Farah observaba directamente la exploración y obtenía palabras y oraciones de manera inmediata, las que me comentaba en la etapa de reflexión después de cada ensayo. Mientras ella podía verlo en vivo, yo percibía e intuía respecto con lo que mi cuerpo había pasado y atravesado durante la exploración, para luego ser nutrido por un ojo de un lente de cámara.

A lo largo del proceso, encontramos similitudes y diferencias: “los movimientos partían de un verdadero abrazo y luego seguía un movimiento más abstracto” (Comentario de Farah, comunicación personal). Asimismo, me resultó interesante que, en un momento, era una especie de flamenco y cisne, justo cuando mis movimientos eran más largos y estilizados

junto con la tela. Además, a ella le despertaron imágenes como estatuas esculturales tapadas o el cascanueces cuando se empieza a transformar en bailarina. Aquí, desde mi visión como directora en mi propia reflexión, coloqué la palabra “transformación” en mi bitácora, a partir de la que empecé a jugar con la tela, para transformarme en diferentes cosas, personas o seres. En un ensayo, Farah me dijo que le recordó una película, “Alicia en el País de las Maravillas”, tratando de esquivar cosas, alcanzando otras, debido a que Alicia primero entra a este mundo pasándola bien y luego mal, por ende, aprende de lo sucedido. Esto me pareció divertido desde mi perspectiva como directora, así, si bien sabía que la creación no se centraba en esto, en esta película hay seres extraños y me di cuenta de que la fantasía estaba entrando a mi corporalidad e imaginación sin haberlo pensado antes.

En lo relativo a la exploración con las melodías, Farah me dijo “este inicio fue más “Martina y luego distintos personajes. La Martina es la misma persona que la mujer de la luz, pero cuando estás con la tela encima, te conviertes en diferentes personajes” (Farah 12/9/2022, comunicación personal). “Esfuerzo” fue palabra que escribí a raíz de que Farah me dijo que ahora sí me había visto sudar en el ensayo más que nunca. En este sentido, creí que la palabra esfuerzo encajaba en relación con la silla: el esfuerzo de alcanzarla.

Conclusiones

- Para la construcción de la obra, existen diferentes elementos que englobo para ahondar en un término que nació a partir de mi investigación: la “dramaturgia corporal”, la que se crea sin partir de un texto teatral y cuya principal herramienta para explorar y comunicar es el cuerpo. Son los elementos escénicos los que generan vías para la comunicación y que en su conjunto forman un todo, un sistema, la obra en sí. Como, por ejemplo, la palabra, el movimiento, la voz, la música, los objetos, la iluminación, el espacio y el vestuario. Todos ellos aportan a la construcción de capas, debido a que se van creando “capas dramáticas” que se entretajan entre sí, por lo tanto, como directora-creadora-intérprete, tuve que tomar decisiones para generar un diálogo de estas, con el fin de que todas expresaran lo que quería comunicar.
- Las capas dramáticas me permitieron descubrir y explorar. Por ejemplo, la composición espacial de la luz permitía crear atmósferas diferentes, asimismo, los tonos, al ser más azulados, reflejaban una frialdad que buscaba como directora. La luz me sumergió en nuevas tomas de decisiones y flexibilidad de algunos momentos. Por otro lado, en el laboratorio me di cuenta de que jugar con melodías puede cambiar el estado corporal y derivar en un nuevo material, así como encontrar el timing y las calidades de movimiento. Por su parte, la palabra tiene muchas variaciones, así sea expresada por una sola persona, por lo que se puede intervenir en ella en sus inflexiones, particularización, volumen, tono, entre otros.
- Respecto al espacio, fue clave el acercamiento y la distancia corporal en relación con el tamaño del escenario del teatro, pues esto me permitía jugar con la percepción de estar siempre sola; si bien lo estaba, esto se podía sugerir aún más con la luz y el diseño espacial desde mi corporalidad. Por ello, pensar en el diseño desde la espacialidad cobra

mucho sentido y, como se puede apreciar, cada capa de la dramaturgia corporal crea historias, caminos, vías y sugerencias que nutren la pieza escénica.

- Algunos de los detonantes para mi investigación, como los movimientos, las palabras, las letras escritas, las melodías y las sensaciones, se convirtieron en lugares únicos para mí, es decir, para crear. Estos se vieron afectados por el contexto de la pandemia, factor que influyó en mi creación y mi movimiento; esta exterioridad que venía hacia mí, reflejada en mi interioridad, propuso un lenguaje escénico que fue el teatro de movimiento.
- La escritura surgió a partir de lo corpóreo, por ello, el cuerpo devolvió una escritura creada en el espacio escénico. Para realizar lo anterior, es valioso recurrir a lo que nos incentiva o nos mueve como seres humanos, debido a que, al no partir de un texto dramático previo, tenemos que buscar en nosotros mismos; al menos, ese fue mi caso. En este contexto, evidencié una diferencia al momento de escribir, por una parte, mi ser intérprete escribía desde la experiencia vivida y poéticamente, mientras que mi ser de directora veía todo el material que se tenía de manera global, para la creación de sentidos.
- Los objetos, como elementos escénicos, influyeron en mi corporalidad según su peso, textura, color y forma. Del mismo modo, se incorporó mi imaginación para llevarlos más allá de su realidad como materia, como en el caso de la silla y la tela, en vista de que estos se volvieron una persona, “el otro”, “un muñeco”, mi compañía, la soledad, entre otros. Por ello, al momento de crear, es preciso reconocer al objeto más allá de su materialidad real, igualmente, eran parte del obstáculo del personaje y me apoyé en ellos para reflejar lo terrenal, lo material, lo superficial, lo que podemos tocar, etc.
- Además, los objetos cumplieron un rol espacial, de este modo, en el “adentro” significaban apego, conexión, afecto, dependencia, necesidad, entre otras palabras. Al ser retirados por la propia intérprete en escena, generaban una transformación interna de despojo, desapego, claridad, luz, sin dependencia, sin una necesidad, sintiéndose,

valorándose, queriéndose y abrazándose a sí misma, dándose cuenta de que lo único que realmente tiene es ella misma. De esta manera, al surgir palabras, se creaban momentos escénicos, por ejemplo, dormir, conversión del otro, sueño, entre otros, los que me permitieron entrar en una reflexión como directora, puesto que, a veces, los seres humanos se centran tanto en el exterior, sin darse cuenta de lo que realmente tienen en la vida: el ser nace y muere solo, y no podemos aferrarnos a lo que no tendremos para siempre. Por lo tanto, los elementos que se incluyan en escena deben tener un por qué y un para qué, para ser consciente de cómo aparecen a lo largo de la pieza y sus diversos significados, los que ayudan a crear una línea dramática.

- Muchas veces, con el cuerpo manifestamos lo que las palabras no llegan a exteriorizar. Si analizamos este aspecto, es posible notar que pueden existir dos vías de creación, la primera de ellas según lo que sentimos, es decir, con base en nuestras emociones y sentimientos podemos hacer que surja un material escénico. La segunda vía de creación es a la inversa, a partir de improvisaciones corporales, donde es posible despertar emociones, sensaciones y sentimientos. En función de lo anterior, la sensorialidad puede aparecer de diferentes formas.
- El cuerpo, según mi experiencia desde la práctica, necesitó liberarse del uso de la racionalidad al momento de crear, para dar paso al impulso y descubrir desde el movimiento, de esta manera, era posible estar predispuesto a imaginar. Esto permitió una mayor libertad creativa y ver más allá de la realidad, por ejemplo, en las imágenes corporales se pueden encontrar nuevas posibilidades de ver las mismas imágenes al no pensar solo desde la razón. De este modo, el tomar la decisión de abandonar la forma habitual en la que pensamos respecto con el mundo, se nutrió el discurso corporal.
- Visualizar las fotos y los extractos de videos me permitieron encontrar una vía de movimiento y de creación dramática, así como obtener los momentos escénicos desde

donde empezaban y terminaban para iniciar el que seguía, con el fin de tomar decisiones para los siguientes ensayos.

- La dirección-creación-interpretación implica tener diferentes aristas mientras se crea, por ejemplo, en mi proceso: mi sentir estando dentro de la pieza, mi sentir fuera de ella, lo que veía en el espacio desde dentro, así como el uso de mi intuición a partir de algunos sentidos como la vista, el oído y el tacto.



Referencias bibliográficas

- Almarza, C. F. (2020). *Diálogo entre Técnicas Interpretativas Teatrales y Dancísticas en una Composición Coreográfica*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano Escuela de Danza:
- <Http://Bibliotecadigital.Academia.Cl/Xmlui/Bitstream/Handle/123456789/5728/Tdan%20174.Pdf?Sequence=1>
- Barba, E. (1992). *Antropología teatral*. Antropología teatral.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa*. Orígenes de un director.
- Beltrán, M. (2020). *Propuesta metodológica: diálogos entre la lectura dramática, el teatro y la danza*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Blanco, S. (s.f.). *La autoficción: una ingeniería del yo*.
- https://www.tnc.cat/uploads/20181008/Autoficcio_An_de_Sergio_Blanco.pdf
- Bueno, L.G. (2013). *Danza teatro: rescatar el movimiento cotidiano resignificarlo y llevarlo a escena*. Universidad de Cuenca:
- <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/5273>
- Carter, C. L. (2000). *Improvisation in Dance. Improvisation in the Arts*. Spring.
- Ceballos, E. (Ed.). (2007). *La dramaturgia corporal*. <https://www.aat.es/pdfs/Drama31.pdf>
- Congote, J. (2014). La danza narrada. Algunos problemas discursivos. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con la danza* (págs. 97-110). Ministerio de Cultura.
- Cruz, C. (2020). *El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea La Superficie, de la coreógrafa Cristina Velarde*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
- <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/178718>

- Pedro, C. (Ed.). (2009). *Pina Bausch, la gran renovadora de la danza moderna*. Revista Danza Ballet.
- Flores, L. A. P. (2019). *Un cuerpo posible: reflexiones en torno al vínculo entre la danza y el teatro*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Flórez, M. (2016). *El Arte como herramienta de transformación social : diseño de una propuesta de intervención para jóvenes en el Barrio Ducales del Municipio de Soacha utilizando como herramienta las artes escénicas y visuales* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional UDFJC. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/3015>
- Gamba, C. (2014). Entre la teoría y el método. Reflexiones a propósito de la investigación en danza. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con la danza* (págs. 120-135). Ministerio de Cultura.
- González, G., & Ruiz, J. (2009). *Algunas consideraciones teóricas respecto del estudio*. <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/download/354/288>
- Luna, M. (2017). *El espectáculo unipersonal*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio UCM. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=151807>
- Mesa, M. (2014). La danza como representación de vida. Una invitación a la acción, la imaginación y el juego. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con la danza* (págs. 173-179). Ministerio de Cultura.
- Mondragón, L. R. (2016). Unipersonal dancístico: proceso creativo-investigativo de una poética en construcción / Unipersonal in dance: Creative-investigative process of a poetic in construction. *Tercio Creciente*, 5(1). <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3116>
- Nario, J. (2021). *Principios y posibilidades del arte de la iluminación escénica: perspectivas de tres diseñadores en la ciudad de Lima*. Pontificia Universidad Católica del Perú:

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/21052/NARIO_GONZ%3%81LEZ_JUAN_CARLOS_MANUEL.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Noeth, S. (2011). *Emerging Bodies*. Transcript Publishing.

Parra, R. (2018). *Historiar la danza. De la praxis a la teoría y de la teoría a la apropiación corporal*. <https://www.cuerposelocuentes.blog/single-post/2018/01/05/historiar-la-danza-de-la-praxis-a-la-teor%C3%ADa-y-de-la-teor%C3%ADa-a-la-apropiaci%C3%B3n-corporal>

Peñas, P. (2019). *Las diferentes concepciones del cuerpo en la actualidad implicadas en la construcción de un cuerpo accesible al movimiento en danza*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/22459/PE%3%91A_TORRES_PAULA_ANDREA%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pineda, A. (2014). Del cuerpo al sentido. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con la danza* (pág. 185). Ministerio de Cultura.

Quiroga, A. (2012). *El teatro danza de Pina Bausch*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria:

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf

Revista YA. (2009). *Entrevista a Pina Bausch*.

<https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-pina-bausch>

Robles, C. (2019). *Construcción de la consciencia del espacio relacional en el performer desde las experiencias de ceder (yielding) en el Body-Mind Centering y la danza Contacto Improvisación: una investigación desde la práctica*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15683/ROBLES_LE%3%93N_CAROLA_LUC%3%8DA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Rodríguez, S. A. S. (2019). *Cómo se mentía Alicia (pieza escénica unipersonal) training como detonador para la creación escénica experiencia creativa*.
<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15123/SoteloRodriguezSharonAngelica2019.pdf?sequence=1>
- Ruiz, L. (2021). Danza-escritura y dramaturgia. Experiencias de un taller. *Arte, entre paréntesis*, 1(12), 6–19. <https://doi.org/10.36797/aep.v1i12.80>
- Sánchez, J. (2014). La palabra que danza. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con danza* (págs. 23-33). Ministerio de Cultura.
- Trujillo, D. A. (2014). *Cuerpo y alma. Filosofía de la danza*. s/e.
- Valencia, S. (2017). *Representaciones de la mujer- madre cotidiana a través de la danza obra: el encuentro con la propia sombra*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas :
<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/7063/ValenciaValenciaSandraMarcela2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vanegas, J. (2019). “*Hacia un teatro físico*” *Plástica corporal para el teatro físico fundamentada en el diálogo práctico entre principios Étienne Decroux Y Vsevolod E. Meyerhold*. Universidad de Antioquía:
https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17287/1/VanegasJuan_2020_%20TeatroF%C3%ADsicoPI%C3%A1sticaCorporal.pdf
- Vargas, C. (2019). *El uso del gesto y el movimiento cotidiano para facilitar una relación entre el espectador y la danza contemporánea : estudio de la obra Quita Pesar dirigida por Ana Chung* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16717>

Villegas, I. (2012). *Creación y dirección en danza contemporánea*.

https://www.researchgate.net/publication/301282779_CREACION_Y_DIRECCION_EN_DANZA_CONTEMPORANEA

Villegas, L. (2014). *Creación y dirección en danza contemporánea*

https://www.researchgate.net/publication/301282779_CREACION_Y_DIRECCION_EN_DANZA_CONTEMPORANEA

Villegas, L. (2020). *Creación y dirección en danza contemporánea*. Paso al Paso:

<https://pasoalpasso.com/2020/08/21/creacion-y-direccion-en-danza-contemporanea/>



Anexos

VIDEO DE LA OBRA COMPLETA “*ABRÁZAME*”

<https://youtu.be/tKCKttzMmRs>

