

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**NOMBRE DE LA OBRA: PROCESO Y MONTAJE DE LA OBRA
COREOGRÁFICA POLIFONÍA DE LOS VIVOS**

POR:

ILEANA TISCAREÑO BACA

**DOCUMENTO VINCULADO A PRODUCCIÓN PRESENTADO(A) COMO REQUISITO
PARA OBTENER EL GRADO DE**

MAESTRO EN ARTES



Proceso y montaje de la obra coreográfica “Polifonía de los vivos”. Documento vinculado a trabajo de producción presentada por Ileana Tiscareño Baca como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Artes, ha sido aprobado[a] y aceptad[a] por:

A handwritten signature in black ink, appearing to be "Dolores Olivas Pinón".

M.E.S Dolores Olivas Pinón
Asesora de Tesis

A handwritten signature in black ink, appearing to be "Yeny Ávila García".

M.A. Yeny Ávila García
Asesora de Tesis

A handwritten signature in black ink, appearing to be "Guillermo Hernández Orozco".

Dr. Guillermo Hernández Orozco
Asesor de Tesis

A handwritten signature in black ink, appearing to be "Blanca Laura Lee".

M.P.S.M Blanca Laura Lee
Asesora de Tesis

PROCESO Y MONTAJE DE LA OBRA COREOGRÁFICA POLIFONÍA DE LOS VIVOS

Agradecimientos

*Hubo muchas personas involucradas en el proceso,
y a todas les estoy más que agradecida:*

A mi familia, mi pilar y motor. Mi madre, mi padre, mis hermanas y la Moti.

*A mi asesora Dolores Olivas,
por embarcarse conmigo en esta locura.*

*A todos mis maestros de la maestría, pero sobre todo
al maestro Iván Sparrow y a la doctora Ángela Sánchez.*

*A mis compañeros de maestría por alimentarme con su talento, y un especial
agradecimiento a Ales Prieto, que capturó eternamente con sus bellos ojos los
momentos de esta obra.*

*A mis intérpretes: Paulina, Dulze, Cecilia, César,
Denisse, Edwin, Cristina y Kimberly.*

Gracias por acompañarme en este proceso.

Por todos tus consejos, gracias Raúl Valles.

*Un especial agradecimiento a mi maestra Yeny Avila por su valiosa aportación y
enseñanza a este trabajo.*

A mi compañero, Luis Terrazas. Gracias por todo tu amor y apoyo.

Este trabajo te lo dedico a ti Locha, hasta el cielo.

**Universidad Autónoma de Chihuahua
Facultad de Artes**

Proceso y montaje de la obra coreográfica *Polifonía de los vivos*

**Documento vinculado al trabajo de producción
para obtener el grado de**

Maestra en Artes

Presenta:

Ileana Tiscareño Baca

MES Dolores Olivas Piñón

Directora de tesis

Chihuahua, Chihuahua. Enero 2019

Contenido

| | |
|--|-----|
| Resumen | 2 |
| Prólogo | 3 |
| Estado del arte..... | 8 |
| Objetivo general..... | 19 |
| Objetivos específicos | 19 |
| Problema y justificación | 20 |
| Metodología | 21 |
| Cronograma..... | 22 |
| Aporte | 24 |
| Resultados esperados | 25 |
| Elementos que participan en la realización y existencia de la obra | 26 |
| Temporalidad y cotidianidad: germen de movimiento y creación coreográfica | 32 |
| Movimiento repetitivo | 36 |
| Inmovilidad y silencio: activadores de la acción | 38 |
| Lento | 41 |
| Bitácoras de laboratorio y montaje coreográfico de <i>Polifonía de los vivos</i> | 44 |
| Resultados y discusión | 110 |
| Fuentes de información | 113 |
| Anexos: Bitácora fotográfica de la obra <i>Polifonía de los vivos</i> | 116 |

Resumen

Este trabajo aborda una problemática latente en el área del arte en general, pero sobre todo en el de la danza, y es la documentación de los procesos creativos. Ya que comúnmente se llevan a cabo en lo práctico, dejando de lado totalmente la teorización. Se detalla el proceso creativo de la obra coreográfica "Polifonía de los vivos", la cual nace de una previa investigación sobre las vanguardias de los años sesenta y setenta, específicamente, de la danza conceptual y el manifiesto del "no" de Ivonne Rainer, las cuales más tarde en los años noventa, inspiraron al coreógrafo francés Jerome Bel y su propuesta de la "no danza". Se llevó a cabo una revisión detallada en bibliografías de diversos autores, destacando principalmente André Lepecki, y George Gadamer. Se explican las teorías utilizadas, el modo que se aplicaron y las opiniones de los bailarines y el coreógrafo a través de la experimentación en los ensayos. Basado en algunos principios de la danza conceptual, el manifiesto del no, y la teoría del juego de George Gadamer, se estudiaron movimientos lentos, repetitivos y la inmovilidad como herramientas coreográficas. Se logró el prototipo de una visión y propuesta coreográfica y se deja un precedente personal para un seguimiento próximo sobre la relación que tiene la danza con la filosofía.

Prólogo

La danza como manifestación artística del cuerpo ha evolucionado a través de las propuestas que se han revelado a determinadas estructuras establecidas a partir de concepción del ballet clásico como técnica académica, dando como resultado nuevos géneros dancísticos, los cuales permiten transmitir mensajes por medio de diferentes discursos gracias a los movimientos del cuerpo.

La danza clásica desde sus orígenes como arte académico en el siglo XVI, estableció sus principios a partir de las definiciones románticas¹ de la época, apegadas a la idea de lo mimético y en búsqueda de acercarse al concepto de belleza que se concebía en aquel momento. Así lo define María Martha Gigena en su artículo *Promesas de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente*, cuando habla de que precisamente la danza persistió en el carácter representacional del movimiento y apegándose a los parámetros de lo bello, provenientes principalmente del clasismo de aquella época (Gigena, 2008). Esto determinó la primera visión y postura de la danza como arte hacia el mundo, dándose así los orígenes de esta como lo que ahora comprendemos como ballet clásico.

Por lo tanto, hablamos de movimientos que buscan lo bello, la elevación del ser figurando en el ser virtuoso, los movimientos suaves y delicados, alejándose de todo aquello que aludiera a lo terrenal; determinado por la necesidad de representar ser algo con el cuerpo. A través de los años el concepto navegó por distintos lenguajes, pero sin abandonar esa ideología hasta la mitad del siglo XX. Y es que el ballet siempre se ha caracterizado por tener estructuras narrativas en sus obras, donde abordan temas como fábulas, leyendas y cuentos; mejor definido por Gerald Siegmund en el libro *Cuerpos sobre blanco* con su aportación *El problema de la identidad en la danza contemporánea*, ya que él mencionaba que el ballet había de imitar la naturaleza, los bailarines debían de ser capaces de representar los sentimientos en determinadas transiciones de movimiento (2003).

¹El romanticismo es un movimiento cultural que se originó a finales del siglo XVIII, la cual da prioridad a los sentimientos

En cuanto a las exigencias corporales, se caracterizan porque siempre han sido bastante específicos en el tipo de morfología que deben tener los cuerpos, por lo tanto, es limitada la cantidad de personas a las que se les permite desarrollar una carrera profesional como ejecutantes de ballet clásico.

El primer rompimiento que se generó hacia esta propuesta fue protagonizado por Isadora Duncan a principios del siglo XX, cuando decide salir completamente del sistema técnico del ballet. A través de los jarrones y esculturas de la antigua Grecia que se muestran la vestimenta, algunas danzas y los movimientos del mar, es donde Duncan encuentra su inspiración y decide descalzarse: literalmente. Utilizó atuendos sencillos como túnicas y propuso una danza con movimiento “más libre”, lo cual le permitió hablar de temas que no necesariamente se apegaban a una fábula o cuento, sino de conceptos más elaborados como el amor, la libertad o la justicia, entre otros.

Luego de Duncan, aparece Martha Graham en la década de los treinta, considerada como pionera de la era moderna debido al vestuario, las temáticas que creó en sus obras y al lenguaje del cuerpo que desarrolló a partir de establecer su propia técnica (la cual sería un parteaguas en el resto de las técnicas de danza moderna que actualmente se conocen) y aquello que se buscaba a nivel corporal: “Pero a diferencia del ballet, el cuerpo en la danza moderna ya no representaba las emociones que han de expresarse. Más bien las elabora desde el movimiento a través de aspectos dramáticos” (Siegmund, 2003, p. 55). En este momento la danza había establecido una nueva visión que marcó toda una época, pero luego de mostrar una evolución evidente en cuanto a los medios de representación y los lenguajes, trascendió a tal grado que generó un cambio radical en sus paradigmas debido a los cuestionamientos que comenzaron a generarse en el área, y también debido al impacto directo provocado por la evolución que había en las demás ramas del arte.

Por lo tanto, una primera ruptura hacia la visión de la danza como una propuesta mimética y de representación con un enfoque bello y virtuoso, se presenta con una propuesta que ataca esos fundamentos la cual ocurrió en los años

sesenta y setenta. Dentro de este movimiento, se parte de la propuesta de Ivonne Rainer: el minimalismo llevado a la danza y la búsqueda de ésta por liberarse del espectáculo. Rainer fue miembro de las compañías de Martha Graham y Merce Cunningham, en base a su experiencia, dedujo que la danza moderna había caído en la misma sistematización que la danza clásica, en donde su construcción partía de una técnica, una narrativa y un cuerpo de baile que tenían como objeto vender un espectáculo. La crítica a la representación, es una de las características principales de las artes escénicas experimentales de principios de siglo XX, que anuncia una fractura en la modernidad y se origina de la ideología de Ivonne Rainer en su célebre manifiesto *NO*:

No al espectáculo, no al virtuosismo,
no a las transformaciones, no a la magia y el hacer creer,
no al glamour y la trascendencia, no a la imagen de estrella,
no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginería basura,
no a la implicación del intérprete o del espectador, no al estilo,
no al amaneramiento,
no a la seducción del espectador por las artimañas del interprete,
no a la excentricidad, no a conmover o ser conmovido (1965).

Rainer buscó romper con esa tradición al proponer en su trabajo una escena neutral, donde el movimiento no significa nada más que el movimiento mismo, enfocándose en el mover cotidiano del hombre, no transmitiéndole nada al público y evitando a toda costa presentar cualquier tipo de pensamiento sistémico que absorba la obra. La propuesta de Ivonne Rainer y de otros coreógrafos que se sumaron a este movimiento, tuvo como resultado un impacto que provocó un cambio de visión de la danza:

En los años sesenta y setenta, se produce un punto de inflexión dentro de los supuestos de la danza espectáculo, a partir de una toma de posición que

disloca de manera radicalizada las perspectivas anteriores: la organización clásica combinada con la imposición de un sistema jerárquico de valores corporales y espaciales, que anuda también la mirada del espectador, traza el marco y la conducta de la concepción de los cuerpos y somete, en consecuencia, todos los elementos al poder de una imagen del mundo (Gigena, 2008).

En la era moderna las preguntas que generaban las obras o de las cuales partía su creación eran: ¿Qué significa la danza? y ¿Cómo se puede representar con ella lo que se quiere decir? Estos cambios de paradigmas generaron la pregunta, ¿Qué es la danza?, cuestionamiento que busca atacar la institución del arte y los parámetros establecidos, lo cual tuvo como resultado un cambio en los conceptos de obra y cuerpo.

En el primero, despeja la idea de que la obra coreográfica sólo ocurre en un escenario, por lo tanto, la escena pasa a cualquier lugar que desarrolle la obra, teniendo como resultado nuevas propuestas y concepciones del espacio, lo que disolvió la idea de una estructura definida y generó propuestas que modificaban su estructura en el mismo momento de la ejecución, dando apertura al uso de la improvisación como herramienta de la construcción coreográfica. Sin embargo, en esta propuesta no se hará uso de espacios alternativos, se abordará directamente el uso del espacio en el escenario teatral.

Y respecto al segundo aspecto, con este cambio de paradigma el cuerpo pasaría de ser una herramienta de representación a un cuerpo performativo², un cuerpo que acciona y que a través del cual se permite investigar el movimiento, el tiempo y el espacio; lo que provoca que bajo los parámetros del *ordinary movement*, los movimientos cotidianos del cuerpo (como caminar, sentarse y correr) fueran considerados danza. Aunque más tarde, con la implementación de nuevas técnicas con la danza posmoderna, esa significación del cuerpo pasaría a replantearse en la

² Entendiendo “cuerpo performativo” como aquél cuerpo usado no para representar un personaje, sino para efectivamente accionar y reaccionar a lo que acontece en la escena.

búsqueda por la presencia del cuerpo en escena y el cuestionamiento de la representación.

Los movimientos cotidianos toman como eje central el cuestionamiento del espacio, tiempo y energía para desarrollar las obras. Particularmente hacen uso del tiempo real, la coincidencia entre la energía aparente y la energía real (Gigena, 2008), lo cual logró un cambio en la visualización del cuerpo disciplinado, virtuoso y competente hacia un cuerpo neutralizado que acciona.

Hasta ahora, se puede puntualizar la historia de la danza en tres momentos: clásico, moderno y posmoderno. Gigena define el nacimiento de la era posmoderna para la danza cuando la misma intentaba diluir la dicotomía entre alta y baja cultura (2008). No se puede decir si logra diluir la dicotomía entre alta y baja cultura, debido a que la danza postmoderna presenta un lenguaje que pocos conocen o entienden, sin embargo, sabemos que la era posmoderna es una reestructuración de las posturas modernas de la danza en donde se borra la jerarquización de lenguajes y se permite mayor apertura en la estructura de los cuerpos. Otro factor que caracterizó la era posmoderna es la relevancia de lo efímero, la imposibilidad de la repetición del acto.

A diferencia de la era moderna en donde fue considerado una dificultad, como lo explica Gigena. Para los coreógrafos en aquella época, provocaba un enriquecimiento en el valor de las obras el saber que una pieza seguramente no sería igual que la anterior, o que posiblemente se modificarían algunas de las acciones en el momento por su apertura a la improvisación.

Estado del arte

“Me hace sentido la idea de que poco sabemos de danza actual, porque justamente ya no hay una danza actual, o un conjunto de elementos estilísticos claros y concretos (...) que engloban una práctica vigente; y justamente, de eso se trata la danza contemporánea, de ser una danza inquieta pensante” (Mujica, 2012, p. 10).

Immanuel Wallerstein, en su artículo titulado *Dilemas del capitalismo, las ciencias sociales y geopolíticas del siglo XXI* publicado en la revista *Estudios sobre las culturas contemporáneas* define al capitalismo como un sistema que permite y valida la acumulación interminable de capital (1999, p. 39). En la lectura, declara al capitalismo como un sistema socioeconómico que depende de la estructura organizada del Estado para poder desarrollarse correcta y potencialmente. Esta comparsa entre productores y el Estado no puede llevarse a cabo sin la alianza de la religión, ya que ésta es la institución que controla el comportamiento de la población con base a una ideología que determina el bien y el mal, a cambio de la idea de la vida eterna. Estos nexos entre productores, Estado y religión, en los inicios del capitalismo, fueron necesarios para crear y separar la estructura del pensamiento, lo que tuvo como resultado las corrientes científicas y filosóficas; el primero encargado de las ciencias exactas y el segundo del rubro humanístico.

Más adelante, convergen en un momento de la historia, donde disputan por descubrir la verdad del campo social, por el cual nacen las ciencias sociales. A parte de que las ciencias con el paso del tiempo se convirtieron también en un mercado, el impacto que ha tenido el capitalismo recae en su influencia de las necesidades y la ideología de la sociedad. En ese sentido, no es la creación del mercado la culpable de la crisis actual, sino la ambición de los productores por la expansión y mayores ganancias, ya que ellos son los responsables de emplear a un determinado porcentaje de la población con sueldos bajos y largas jornadas laborales, impactando la estructura social y cultural.

Este proyecto que produce el sistema nos hace reflexionar acerca de qué clase de vida se puede aspirar con un salario bajo, en un sistema donde el dinero es el conducto para satisfacer, a penas, las necesidades primarias, y siendo así esta circunstancia nos invita a replantear el tipo de ciudadanos que genera esta situación, la estructura de pensamiento o concepción de la realidad que tendrán, lo que considerarán como prioritario en su desarrollo humano y en qué ocuparán sus tiempos, si es que los tienen.

Vivian Avenshushan, plantea un punto de vista alarmante en relación a la realidad del sistema en su libro *Escrito para Desocupados*, ya que ella considera que al trabajo se le ha concedido en todas partes el lugar de la identidad, lo cual nos mantiene ocupados para ser alguien a la vista de los demás (Avenshushan, 2013) Se dedica la vida a trabajar y demostrar que se es una persona lo más cercana a la idea que nos han vendido del “éxito”, que se cumple con los parámetros para poder pertenecer a lo que es bien visto por la sociedad. Entonces, ¿Cuál es la verdadera identidad del ser humano?

El motivo por el cual los productores deben mantener una relación estrecha con las instituciones de control social, el Estado y la religión, es debido a que ellas son las encargadas de “controlar” los impulsos de los trabajadores. “...el valor para el obrero de los placeres psíquicos del “tiempo libre” contra las necesidades del patrón. Entonces, el patrón podría pretender invocar a los placeres psíquicos de la “satisfacción del trabajo” como estímulo para el obrero” (Wallerstein, 1999 p. 44). De este modo, el pensamiento se modifica y dicta que el ciudadano ser bueno, pasivo y trabajador; no sin antes haber pasado por una institución educativa, la cual también genera un impacto para alcanzar las necesidades que se tienen que complacer respecto a la productividad.

El tema del control suena como a un cliché de película de terror, pero el impacto es tan fuerte como sutil. Todo está perfectamente organizado para que no sea percibido, ya que en general se gasta todo el tiempo en trabajo, y se prefiere hacer caso a las atractivas campañas de publicidad, mantener una mente pasiva pero un cuerpo activo/productivo.

Luego de que se han cumplido los años productivos, con el paso del tiempo el cuerpo comienza a deteriorarse. Según el ideal del capitalismo, hay que trabajar mucho siendo jóvenes, para cuando el momento de una edad madura llegue, se pueda disfrutar de la tranquilidad y el resultado de muchos años de esfuerzo. Aunque, poco se expone acerca de las repercusiones que tiene dicho proceso, se sabe que para muchos jubilados que nunca fueron educados sobre el uso de su tiempo, el retiro es como un arribo anticipado a la fosa común (Abenshushan, 2013) Este constructo social frente al deterioro del cuerpo tiene que ver con que luego del esfuerzo sólo quedan los estragos de todo el desgaste que implicó el trabajo. Y es que en este sentido no se puede definir si el capitalismo falla o no, pero si se observa el efecto que tiene en los individuos, y de una manera más específica en la visión y entendimiento del cuerpo. Podemos identificar que el efecto del sistema ha establecido que importa más lo que se tiene que lo que se es.

Para evitar los estados de pereza, el capitalismo fomenta la idea de que estos son completamente incorrecto, por lo que crea el instituto de “vida ideal”, en el cual debe cumplir con ciertas características para ser una persona “ideal”: vestirse con las prendas de tendencia, comportarse de cierta manera, tener determinados gustos, lograr obtener una casa, un auto del año, la familia ideal, etcétera. Una forma de llenar el vacío productivo y mantener el pensamiento pasivo es lo que el mismo capitalismo crea como mercado de entretenimiento, el cual también debe consumirse para satisfacer esa necesidad de distracción, que de hecho también dicta una imagen “ideal y correcta” del ser; un claro ejemplo es el que expone Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde dice:

(...) también la desocupación lo vuelve prohibitivo puesto que excluye de la producción a grandes masas que tendrían derecho a ser reproducidas ante todo en sus procesos de trabajo. En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas (2003, p.78).

De esta manera se crean necesidades, direccionando a las personas para encerrarse más de ocho horas al día para poder lograr “ser alguien”, como lo describe Avenshushan y se mencionaba anteriormente. Entonces, el sentido de la vida pareciera ser sólo vivir para obtener y aparentar ser. Por lo tanto, el capitalismo aprovecha su efecto secundario del cansancio para lucrar con él, crear negocios y mantener estados de control sobre la sociedad. El consumismo termina por consumir el verdadero ser.

Existe un punto donde convergen las definiciones de pereza con ocio, cuando develan que ambas se inclinan hacia un tipo de pausa a determinada acción, aquello que según el capitalismo, limita la productividad. Para los griegos el ocio era fundamental en un sentido social, la esclavitud permitía que las clases altas pudieran tener momentos de ocio y dedicaran sus mentes en divagar hacia grandes pensamientos.

En nuestros días, el ocio se considera una actividad de distracción para relajarse y distraerse un poco de la rutina laboral, actividades para las cuales, como ya mencionamos anteriormente, el capitalismo creó un mercado en el cual se puede encontrar entretenimiento, alejando de la naturaleza real del ocio. Julia Gerlero, define el ocio en su artículo *Diferencias entre ocio, tiempo libre y recreación: Lineamientos preliminares para el estudio de la Recreación sobre los tres elementos que componen el ocio* citando a Goodale y Godaby como una actividad que requiere de tiempo, en el cual se llevará a la reflexión un “fermento intelectual” lo cual guía directamente al seguimiento de un ideal (2005), por lo tanto, es incorrecto confundir el entretenimiento con ocio. Qué sucede con una mente cuando no tiene momentos de ocio genuino para dar apertura a la reflexión y decide mantener su mente “entretenida”. “La distracción y la dispersión también se identifican con un divertimento o entretenimiento banal, una actitud capaz de cuestionar las concepciones adquiridas y consensuadas del mundo” (Alonso, 2012, p. 31). Sin el ocio no hay arte, de alguna manera esos largos momentos de reflexión y contemplación son necesarios para los procesos creativos y el análisis del entorno.

Por otro lado, el arte desde su creación ha evolucionado en distintos géneros y movimientos, los cuales se han generado a partir de un determinado contexto en historia de la humanidad. En el caso de la danza, al igual que las otras ramas del arte, tanto en la posmodernidad como en otros momentos, ha buscado desobedecer los estándares establecidos para proponer nuevas formas de expresión, “Las prácticas artísticas relacionadas con un espíritu desobediente suelen tener un carácter procesual y sirven para configurar nuevos formatos de representación activando el juego de lenguaje propio de lo artístico” (Alonso, 2012, p. 56). De esta manera, se ha dado nacimiento a nuevas tendencias que más adelante dan oportunidad de ser cuestionadas, lo cual posteriormente se repite cíclicamente para permitir que surja otra propuesta.

Esto dio como resultado años de evolución a la fecha, a partir del rompimiento de la danza clásica hacia la moderna y luego posmoderna, es conocido como danza contemporánea. Esta, actualmente propone una amplia gama de posibilidades en sus métodos de creación, exploración de lenguajes y composición de las obras, permitiendo la inclusión de otras ramas del arte, la tecnología y ciencias. Se coincide en este trabajo con lo que manifiesta María Belen Errendasoro citando a Arthur Danto en su artículo *Revisión histórica de la danza. Revisión histórica y análisis de obras*, y es que a partir de este periodo en la danza como en el arte todo es posible. Ya no hay un modo en que las cosas deban de ser. Es lo que Arthur Danto llama “*Después del fin del arte*” (2010). El desarrollo de la danza dentro de este periodo ha sido tan abierto que llega a cuestionarse a sí misma e indaga en nuevos formatos de presentación, modificando su estructura tradicional drásticamente. Un claro ejemplo de esta situación es el coreógrafo francés Jerome Bel, quien retoma las ideologías del minimalismo y conceptualismo, utilizando sus principios como base para la creación de sus obras y paralelamente se nutre de otros campos como la filosofía, ontología, antropología, sociología, etcétera.

La idea de ir en contra de las estructuras de la danza en la era moderna nace a partir de las propuestas vanguardistas de muchos coreógrafos en los sesentas y setentas: la negación de las estructuras establecidas de la danza, de lo que era

correcto o incorrecto, el cuestionamiento de lo que era o no danza y sobre los parámetros de lo que se podía o no hacer en la escena. Esta postura que se veía en los creadores vanguardistas de aquellas épocas, es una actitud que aún continúa resonando, no sólo en el ámbito dancístico, sino en otras áreas del arte, siendo esto un reflejo que se contrapone a un hábito social. Así lo justifica Loreto Alonso Atienza en su libro *Principios de la Producción Artística a principios del siglo XXI*, cuando habla de la producción artística distraída como algo que actúa entre la experiencia y el espectáculo, y que sólo consigue exponerse cuando emerge frente a usuales formulaciones controladas, propias claramente del entretenimiento masivo (2012). Evidenciando así, como algunas posturas del arte se relacionan con la idea de ir en contra de las formulaciones controladas del entretenimiento masivo propuestas por el sistema, las cuales tienen que ver con la implementación de las nuevas categorías de ocio que propone el capitalismo.

Jerome Bel es un coreógrafo francés nacido el 14 de octubre de 1964 en Montpellier, Francia. Bel teniendo habilidad corporal, comenzó a tomar clases de danza a los dieciséis años. Desafortunadamente, y declarado por él mismo en la entrevista *La pereza del coreógrafo*, tenía ciertas cualidades, pero también muchos defectos que nunca resolvió. Era una persona haragana y finalmente eso lo hubiera llevado a ser un bailarín mediocre. Pero además nada de eso le interesaba. Muy rápidamente quiso componer sus propias piezas y no bailarlas (2015). Su primer acercamiento a la danza contemporánea fue en el Festival de Aviñón, Francia, donde vio a Pina Bausch y a Anne Teresa de Keersmaker para luego ser estudiante del CNDC (Centro Nacional Coreográfico).

Jerome Bel, cuestiona la idea de que la danza tiene que ver con su antigua concepción (La que se refiere a la representación de la belleza a través de movimientos estéticos, ágiles y virtuosos) a través de la ideología de la “no espectacularización” de Rainer para agregarla como parte fundamental de su propuesta de la no danza. Son la combinación perfecta para sus obras el gusto que tiene Bel por la filosofía, el cine, la literatura, los estudios de coreografía y la pereza. Se propone lograr una eficacia sobre el tiempo en cuanto a la producción de sus

trabajos, y este es un elemento determinante de su método de creación. Este fenómeno lo explica Alonso, cuando declara que las prácticas desobedientes se fijan en un objeto que en muchas ocasiones se encuentra fuera del manto del arte, lo que implica considerar valores que exceden los criterios estéticos heredados de las disciplinas artísticas tradicionales (2012).

Entonces, en la propuesta de Jerome Bel se encuentran tres factores del proceso y la obra coreográfica que se reestructuran: el movimiento de los bailarines, el tiempo de la escena y el tiempo de montaje. De esta manera, la no danza propone la búsqueda de enaltecer y reformar su concepto a través de lo que constituye la idea de la pereza en ella, para ser utilizado en la construcción del cuerpo y de la escena, y regresarle al público lo que ya no tiene: tiempo.

Partiendo del manifiesto del *No* de Rainer, Bel proyecta uno de los elementos principales en sus obras: el rechazo a la representación. Esto sucede ya que va completamente en contra de la ideología ontológica del ser, o sea, pretender ser algo que no eres, punto que empata con la pérdida de identidad provocada por el capitalismo. El uso de la no representación busca no engañar al público con parafernalias de vestuarios o creación de personajes que oculten la verdadera esencia del intérprete. Luego de superar este pensamiento de la representación como exhibición de una situación y de personajes que no son reales, esta manifestación ha producido una corriente de pensamiento contundente en la danza. Aunque, el trascender de estas manifestaciones, han producido una evolución de tal manera que ha superado la concepción de la representación, reconceptualizando el sentido del cuerpo en la presencia, de lo cual, Derrida establece que el cuerpo se entiende como una presencia, la cual para ser presencia y auto-presencia, ha comenzado ya desde siempre a representarse, ya desde siempre ha sido penetrada (Derrida, 1978). Por lo tanto, ir en contra de la representación tal vez sólo sea ir hacia un camino distinto y no oponerse a la postura como tal, entonces, Bel recapitula la idea de que la representación permite una experiencia que se aprecia desde el exterior, por lo tanto, busca romper con ella explorándola por medio del desordenamiento de algunos aspectos tradicionales dancísticos, demostrando que

la representación sostiene una presencia, visibilidad, carácter, nombre, cuerpo, subjetividad y ser.

No es el rechazo entonces lo que Bel busca, sino indicar que tanto los intérpretes como los espectadores están atrapados de igual medida en máquinas de representación. Este es un momento en el cual existen relaciones donde un creador desde lejos controla el tiempo y el sentido de la representación, dejando que esta represente su personalidad, sus intenciones e ideas; y cómo los intérpretes sometidos representan más o menos directamente el pensamiento del creador, por lo tanto, Bel aplica su ideal haciendo uso de cuerpos “no adiestrados” o “no bailarines” en busca de la máxima expresión de la cotidianidad del ser en movimiento.

Planteado lo anterior, queda clara la referencia que se hace sobre la relación que tiene el capitalismo, el arte, el ser, la identidad y las propuestas vanguardistas aplicadas en la contemporaneidad.

Es claro, que en el acto escénico la temporalidad es un factor que determina muchas características: época en la que se desarrolla la obra, velocidad de las acciones y transiciones, tiempo de la obra y percepción del tiempo del espectador, etcétera. La tendencia es dejar de lado todo lo que sea sinónimo de representación o control, por lo tanto, hablar de otras épocas en el presente trabajo no empatada dentro de este rubro. Con las nuevas concepciones del tiempo y espacio que parten de las vanguardias, los creadores comenzaron a usar la filosofía del aquí y ahora: estoy en este lugar en este momento; la relación de tiempo y espacio consiste en desarrollar las acciones en tiempo presente.

El incorporar otras áreas en su quehacer escénico, le han proporcionado a Bel fundamentos en sus obras, los cuales provocan cuestionamiento generados por otras visiones, pero manifestados en el arte coreográfico. Es decir, propone superar la monotonía, lo que él considera como superficial y la carencia de fundamento en la danza contemporánea, asume investigar la escena a través de la esencia del ser por medio de la experimentación coreográfica y la aplicación de cuestionamientos abordados a través de otras ramas de estudio. La idea ontológica de la danza,

entendiendo ontología como el estudio del ser, es base de la teoría fundamental para Jerome Bel, ya que establece el flujo y la continuidad de movimiento del cuerpo como cuerpo.

De este tipo de exploraciones se han generado diversos resultados, de los cuales habla José A. Sánchez en su artículo *Pensando con el cuerpo*: “En casos extremos, la exploración de un territorio transdisciplinar lleva incluso a la desaparición de cualquier tipo de danza codificada y la focalización de la atención en problemas de índole espacial, plástico, gestual o afectiva” (1999). En ese sentido, el desarrollo de la danza ha sido tan abierto y radical en algunos momentos que ha llegado a cuestionarse a sí misma, indagando en nuevos formatos de creación y presentación, lo cual da como resultado la búsqueda de mayor sustento teórico, generando así propuestas más innovadoras y en algunos casos, llegando a ser cercanas a la realidad cotidiana, modificando su estructura tradicional drásticamente.

Al despojar al bailarín de la idea de danza como movimiento, es posible que salga a relucir la naturaleza de la coreografía como partícipe de todo momento de la acción, entonces el intérprete puede experimentar otras maneras de relacionarse con la escena por medio de otro tipo de movimientos, en este caso: cotidianos. Esto da un indicio de hacia dónde se direcciona la búsqueda por movimientos nuevos o propuestas innovadoras. En algunos casos se busca romper con las estructuras ya establecidas por la danza contemporánea; realizándose así laboratorios de exploración de movimiento, para encontrar un lenguaje único y adecuado a lo que se quiere exponer.

En casos más radicales, como en el caso de la danza conceptual, se va al origen de los conceptos y su lenguaje nace a partir de la posible literalidad y de la fundamentación filosófica. Pero entonces, si visualizamos esta idea sin danza, música, ni bailarines, podremos observar el resultado de lo coreográfico que propone este tipo de obras, es decir, el rompimiento de un antiguo arte teológico, la idea de que hay un poder superior que controla todo lo que acogió la coreografía

para volverse autónoma, enmudeciendo el cuerpo y convirtiéndose así en un ejecutor del propósito del coreógrafo ausente o tal vez muerto.

Esto da cabida a una incógnita que también explora Bel y que coincide con el mecanismo de nuestro contexto: el poder. André Lepecki lo manifiesta en su libro *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*, y es que explica cómo Jerome Bel critica lo representacional en su insistencia en develar cómo la coreografía participa específicamente en, y es cómplice de la sumisión y la subjetividad de la representación bajo las modernas estructuras del poder (2009). Michael Foucault explica a través de su teoría que esas formas de poder que se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata, provoca que se clasifique a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer (1998) lo cual es pieza clave para entender cómo se emplea el uso del poder y de qué manera determina el comportamiento. Esto tiene una consecuencia directa en el cuerpo, en cómo se usa, se comporta, se viste, etcétera; invitando a la reflexión sobre la forma en el que el sistema ha determinado lo que se es, y en ese caso cuestionar cuál es la verdadera esencia del ser.

En el arte escénico, el poder es y se manifiesta a través de la estructura sólida de jerarquías que establecen las relaciones coreógrafo-bailarín, bailarín-público, público-coreógrafo, etcétera.

La obra de Bel, plantea que para pensar la relación entre coreografía, representación y subjetividad, es preciso entender la representación no sólo como aquello perteneciente de lo mimético, sino como una fuerza inmersa en la subjetividad, en una serie de instituciones que proporcionan forma e identidad (religión, política, filosofía, etcétera). Por lo tanto, usa la inmovilidad, la lentitud y la repetición del movimiento como reforzamiento de la contraposición de la idea del ser hacia el virtuosismo característico de la modernidad.

Esta idea de cómo el capitalismo determina la visión del mundo y del cuerpo es una teoría amplia, aunque no es el tema principal de este trabajo, pero acompaña claramente la esencia de esta obra. Es importante entender cómo existe y de qué

manera determina la realidad subjetiva del mundo en el que se vive, ya que a través de esa realidad la danza se desarrolla y manifiesta: “En resumen, lo político de la danza se manifestaría en todo aquello que nos lleve a examinar con ojo crítico los ritmos que las sociedades le imprimen a los cuerpos a través de las marcas de lo sensible” (Jimenez, 2016, p. 154). Existen varios factores que alejan a los humanos de su propio ser, la tecnología y la ideología de la sociedad moderna han imperado en ese efecto. Como se mencionó con anterioridad, parece más importante lo que se tiene que lo que se es, porque se ha permitido que al humano lo definan sus bienes materiales, que se dicte cómo tiene que ser el cuerpo, cómo se debe pensar, cómo tiene que ser vivida la vida.

El ritmo que marca la actualidad es muy acelerado, porque se ha sembrado el miedo por perder el tiempo, lo cual lleva a tener un control constante sobre lo que sucede. Esto genera la pérdida de interés y la búsqueda de la satisfacción por las cosas que llevan tiempo, la sociedad ya no se deja seducir por la sensación que produce perder la noción del mismo. Este tipo de pensamiento sobre la temporalidad, las sensaciones que produce y la búsqueda del ser son la postura política de esta obra coreográfica.

Es evidente la influencia que tiene Jerome Bel de estas propuestas y su imperante apego al rescate de los ideales conceptuales/minimalistas que se manejaban en los años sesenta y setenta con sus propias visiones. Es innegable la modificación que tuvo este movimiento en la danza, Gigena explica que luego estos lenguajes se incluyeron en el discurso académico, generando que este fuera un elemento natural para pensar la danza (2008), lo cual evidencia claramente su postura fuerte e intelectual.

Objetivo general

Realizar el montaje coreográfico de la obra *Polifonía de los Vivos* a través de la experimentación corporal y coreográfica, utilizando los recursos del movimiento cotidiano como lenguaje y a su vez, aplicar los recursos del tiempo como la inmovilidad, la repetición y el tiempo lento. Todo esto, partiendo desde las propuestas vanguardistas de los sesentas-setentas y los movimientos más recientes, como la coreografía conceptual de Jerome Bel.

Objetivos específicos

- Proponer el movimiento cotidiano como discurso danzario de la obra *Polifonía de los Vivos*.
- Fomentar el uso de procesos alternativos para la creación coreográfica, esto, a través de la vivencia directa con el montaje, la visualización de la obra y las conferencias dadas a lo largo del proceso.
- Implementar nuevos discursos corporales y de composición que aporten al movimiento artístico local.
- Generar la base teórica para una apertura creativa en un laboratorio coreográfico, el cual se mantenga en un desarrollo constante para la creación de obras.
- Abonar a la documentación y teorización de procesos creativos coreográficos.

Problema y justificación

Aportar a la documentación de la danza ya que es muy limitada la información que existe, sobre todo de los procesos creativos que tienen que ver con la teorización y las propuestas que se generan a partir de la experimentación de los discursos corporales y espaciales. Se parte del estudio de algunos de los elementos que caracterizaron las propuestas vanguardistas de los años sesenta y setenta. Asimismo, se estudiaron obras actuales, como la propuesta conceptual de la *No Danza* del coreógrafo francés Jerome Bel, lo cual nos ayudó a explorar diferentes alternativas de discursos corporales que aportaron un planteamiento que cuestionó el virtuosismo técnico del cuerpo y develó el aporte escénico en la implementación de la repetición, lo lento, lo inmóvil, los movimientos cotidianos y el silencio en las obras. Todo esto a través de la experimentación en el proceso de montaje de una obra coreográfica.

Metodología

Tipo de estudio

Se trata de un estudio con enfoque cualitativo de alcance descriptivo porque busca especificar el proceso creativo de una obra coreográfica.

Participantes

Se utilizó un grupo de ocho alumnos de la licenciatura en Danza, opción Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, quienes mostraron interés en las áreas experimentales de la coreografía. Si bien no fue necesaria una larga trayectoria escénica, sí lo fue el manejo de su conciencia corporal. Los participantes fueron seleccionados por medio de una invitación personal al proyecto, el cual tuvo cuatro meses de duración previos al estreno.

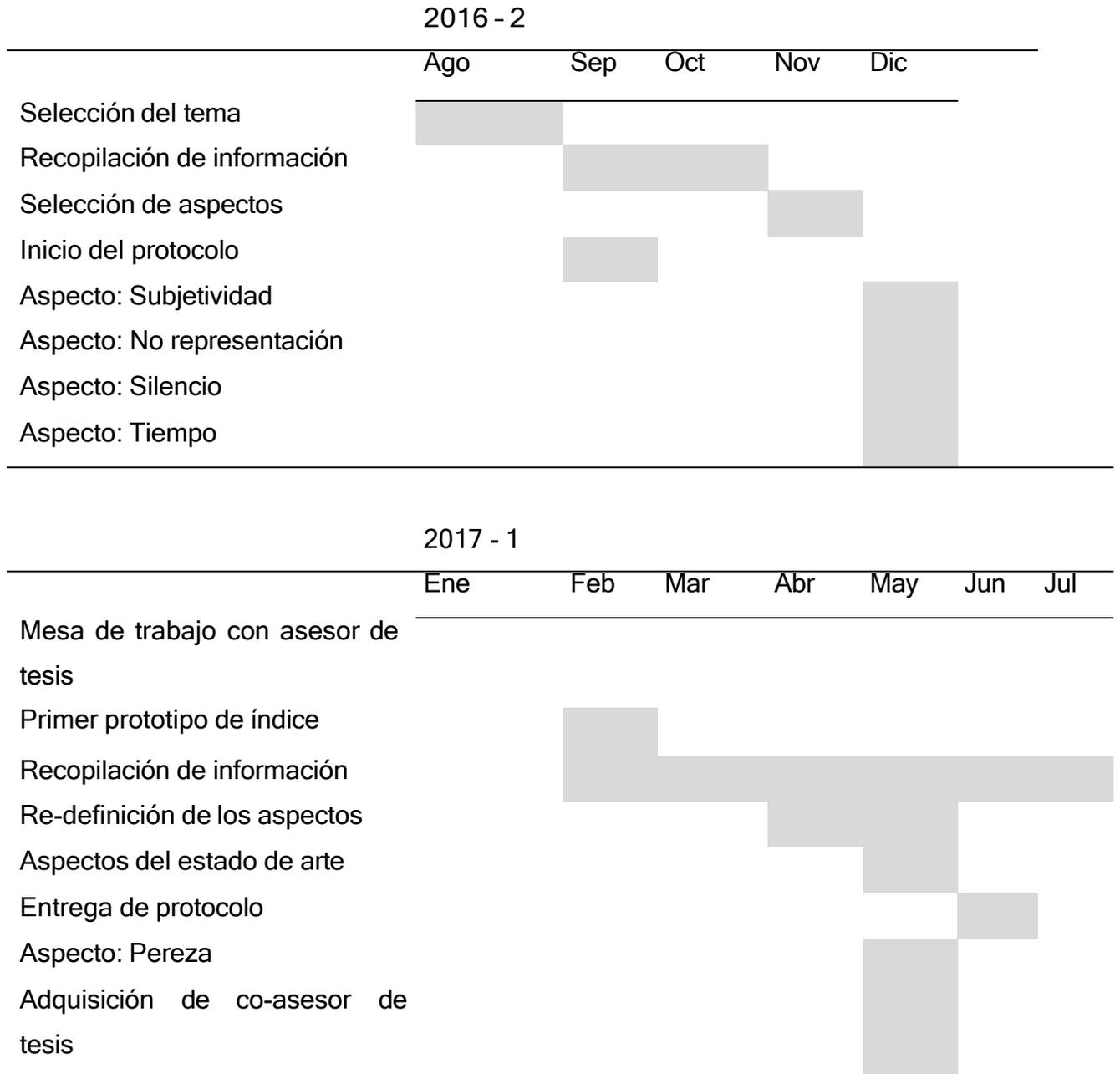
Procedimiento

En el desarrollo de este trabajo de producción se llevó a cabo una revisión bibliográfica y de manera electrónica en las siguientes bases de datos: Google Académico, Dianlet, diversos Repositorios de universidades y revistas arbitradas de arte y danza. Toda esta búsqueda en torno sobre los aspectos que conforman la “no danza”, para luego abordar una investigación a través de la coreografía en la implementación de sus elementos estructurales en un laboratorio coreográfico, a fin de crear una obra.

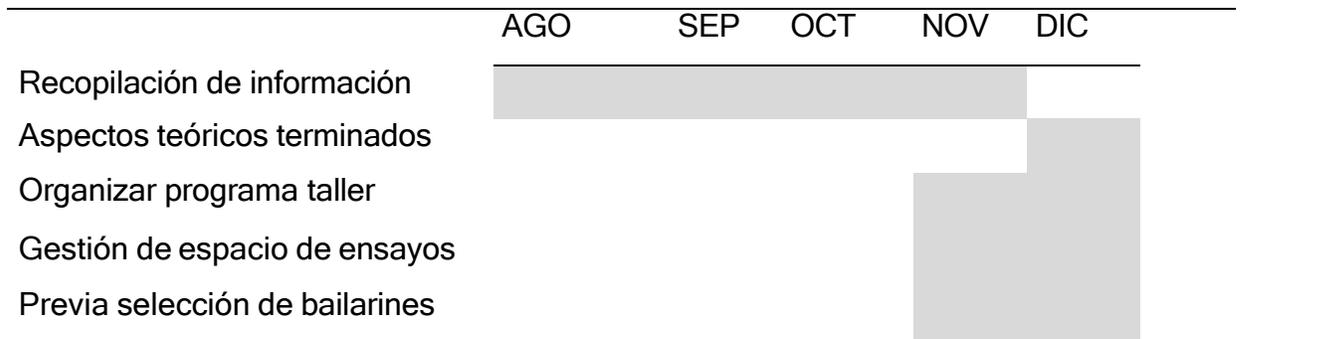
Hubo requerimientos materiales como: un salón con duela de dimensiones de 20 m x 10 m con iluminación natural. También fue necesaria una cámara de video para registrar los ensayos y una bitácora de anotaciones.

Cronograma

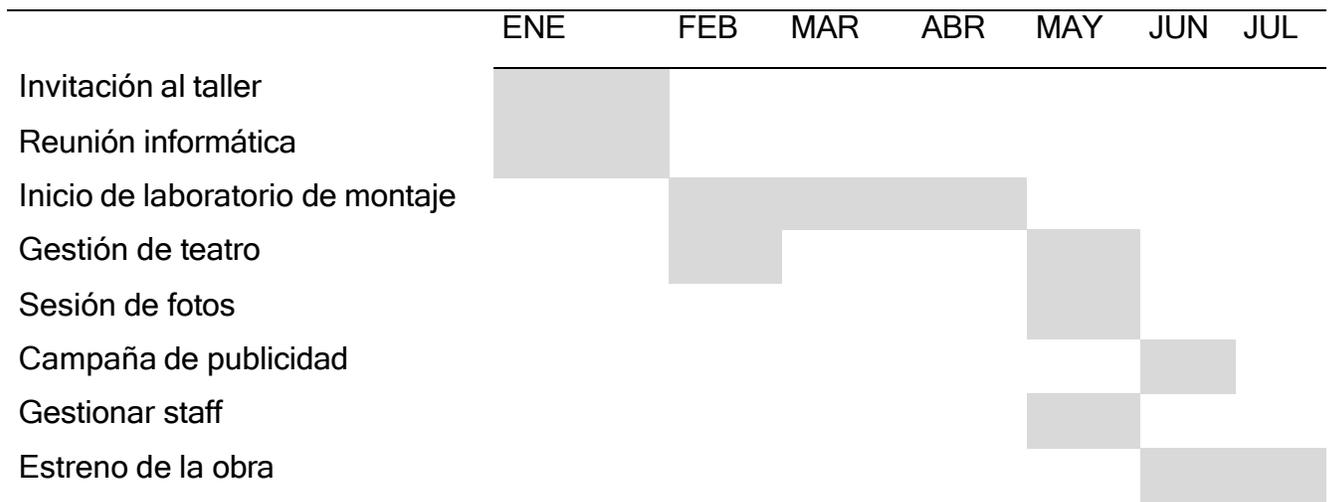
Tabla 1. Cronograma de actividades del proceso de la obra coreográfica “Polifonía de los vivos”.



2017 - 2



2018 - 1



Aporte

A través de la implementación de esta propuesta, como obra y como experiencia generadora de conocimiento, se abonaron nuevas visiones sobre el cuerpo, el espacio y el arte coreográfico, permitiendo así la apertura de cuestionamientos generados por los planteamientos que se concluyeron a través de este proceso. Asimismo, se amplió la visión y experiencia de los bailarines, quienes en un futuro buscarán generar sus obras a partir otras posibilidades y nuevos paradigmas.

Resultados esperados

La creación de una obra coreográfica a partir del descubrimiento y aplicación de nuevas propuestas, en cuanto a discursos corporales y escénicos. Registrar de qué manera impacta a través de esta experiencia, con determinados cuerpos y contextos, el uso de lo lento, lo inmóvil, lo repetitivo, los movimientos cotidianos y el silencio en las obras coreográficas, esperando obtener conocimientos que puedan ser utilizados para futuras propuestas o investigaciones.

Elementos que participan en la realización y existencia de la obra.

En el siglo XIX se definía a la coreografía como un sistema de denotación del movimiento. Actualmente, se sabe que la definición de esa palabra ha trascendido gracias a las propuestas vanguardistas. Uno de los teóricos que ha hablado al respecto es el francés Patrice Pavis, quien define la palabra coreografía en su libro *Diccionario de la Performance y el Teatro Contemporáneo*, como algo que ya no trata de inscribir la grafía del movimiento, sino en una exploración para reflexionar en torno a cómo ha sido concebida la obra coreográfica y cómo está construida, compuesta a partir de diferentes materiales gracias a la cooperación de los intérpretes bajo la férula y según la perspectiva del coreógrafo, perspectiva la cual puede cambiar durante el espectáculo o apelar ampliamente al juicio estético del espectador (2016). Se aborda la concepción de la coreografía como una exploración, construcción, re-construcción y re-formulación del espacio. No para negar la representación misma del espacio, sino para utilizar esta postura en aras de descubrir las posibilidades que se tienen a partir de esta visión.

Concebir coreografía sin danza es un tema sensible y controversial, sin embargo, es importante indagar en este punto, puesto que más allá de comprender las diferencias de cada uno de los aspectos que componen la idea de hacer danza, es necesario entender que con esta ideología se propone romper con la vieja tradición bajo la fractura de los elementos coreográficos: una habitación cerrada con suelo plano, al menos un cuerpo técnicamente disciplinado y su disponibilidad de someterse a las órdenes de moverse de un coreógrafo creador, una visibilidad bajo las condiciones teatrales, la aceptación del público y/o que signifique algo claramente la obra que se presenta.

Para poder llevar a cabo una representación o acción escénica es necesario establecer o determinar el espacio en el que se llevará a cabo el acto, ya sea un teatro o espacio alternativo, y como ya se había mencionado anteriormente, para este trabajo únicamente se tratará el uso del espacio escénico del teatro. Esta área delimitada es mejor conocida como la escena. Bel define este lugar como la “zona cero”. Esta neutralidad de valor que le otorga a la escena, es el primer dispositivo

para generar una obra, partiendo de la nada, lo cual da una posibilidad de creación ilimitada, dando lugar a que cualquier cosa pueda suceder. Sin embargo, atendiendo a las posturas vanguardistas conceptuales de los sesentas y setentas, se entiende el espacio no como un lugar propio de la representación, sino como un lugar donde simplemente se presentan acciones para ser vistas por los espectadores.

Cabe mencionar que en las obras de Bel existe la interrogación constante de la propia arquitectura del teatro, entendiendo esta como representante espacial de la interioridad aislada de la representación.

Fácilmente se puede deducir que el espacio alternativo se convierte en escénico al momento de abordarlo, posiblemente por eso Bel no considera salir del teatro, porque las representaciones nunca dejan de suceder, aunque salga de éste, están presentes en todos lados, en la vida misma. No es cuestionar el espacio como un lugar de la representación, sino mostrar que la representación es un fenómeno que sucede estés adentro o afuera del teatro. De esta manera se plantea que la coreografía genera a través de sus mecanismos una postura más social y política.

Para que la obra suceda y se justifique el uso del teatro, Bel establece en su entrevista de *Catalogue Raisonné* extraído de *YouTube* que se necesitan tres factores: un autor, un actor/bailarín y un público:

For me the theatre is activated by three functions. The performer or actor, the autor or chorographer and the espectador. If one of these three functions is missing there is no theatre. There´s no point in actors doing a performance, if there is no audience it can´t be done (2016).

Esta correlación es lo que genera que la obra tenga un fin. A pesar de que estos elementos generan la activación del teatro, no determinan su existencia, ya que por sí sola, la arquitectura del espacio existe, pero sin estos elementos no se llevaría activaría el recinto y no existiría un motivo para él. Igual de importante es resaltar la postura que tiene Bel sobre la asistencia del público, asegurando que si

no hay audiencia no concluye la realización de la obra, provocando la inexistencia de la misma; esta postura es abordada por el autor Nestor García Canclini en su libro *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* donde declara que lo artístico no estaría contenido en la obra, sino que se concluye en la mirada del receptor (2010). Elevándose así, la importancia del espectador más allá si es de su gusto o no la obra, sino que al final de cuentas es quien le da la oportunidad de existir. A través de esta relevancia que tiene el espectador en la obra, Bel indica que tanto los intérpretes como los espectadores están atrapados en igual medida en máquinas de representación, y de hecho como explica Derrida que ya desde siempre ha comenzado la representación y en consecuencia, no tiene fin (Derrida, 1978).

Intentar romper las estructuras de poder de las relaciones coreógrafo-bailarín, bailarín-público y público-coreógrafo en el arte danzario o escénico, tiene que ver con llevar al público, al intérprete y al coreógrafo al mismo nivel jerárquico, de tal manera que cada uno sea un creador de la obra o un partícipe del juego desde su postura. Esto genera que el espectador no sea sólo un público cautivo y pasivo, que como explica Écija su artículo *El espectador minimalista*, esta nueva danza exigía a su vez un nuevo concepto de espectador, alguien dispuesto a entrar en la estructura conceptual del movimiento y a entender la danza como un proceso de conformación al lenguaje (Écija, 2010), es decir, un público activo y que de alguna manera participe en lo que está sucediendo en la escena.

Ahora que se han planteado las relaciones de los elementos que participan en la realización y existencia de la obra, hablaremos de cierto fenómeno a través de la visión de Hans George Gadamer, para explicar la ontología de la obra de arte, la cual, cambió el concepto de la estética del arte: el juego. En lo que respecta a este trabajo, no se pretende generar una explicación sobre el mecanismo del juego en la obra del arte. Al leer la teoría de juego de Gadamer, en segunda instancia pareciera que está explicando la estructura de una obra coreográfica. De esta manera se decidió explorar la aplicación de manera directa su contenido teórico sobre el juego en la praxis del proceso creativo de la obra coreográfica.

El juego, definido por Gadamer en su libro *Verdad y método*, explica que es el modo de ser de la propia obra de arte (1993), y a su vez, es un modelo para entender a la misma no como un gozo estético, sino como una manera de encontrar la verdad y, en este caso, la verdad que se busca en esta obra tiene que ver con la esencia del ser.

El juego tiene ciertas características que lo componen: tiene reglas, un lenguaje, es subjetivo, se crea a partir de una construcción, espontáneo, tiene una intención, se autorepresenta. Su esencia no es de tipo imitativa, sino mostrativa. El juego no alude a lo lúdico, sino a una seriedad.

Es lo que es, un juego, y se toma como tal, jugando. Se construyen mediante una activación constante del actor en la escena. El juego es aquello que te involucra como creador, intérprete y espectador en la acción de manera involuntaria. Para Gadamer, el juego se establece en un espacio que es determinado por el juego mismo, y respecto a ese espacio Hilda Islas tiene una aportación similar en su libro *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* y que abona a este trabajo, sobre lo que sucede en el espacio del juego, el cual se da claramente como lo que es, una construcción social abstracta y artificial con reglas explícitas y específicas, espacio y tiempo estrictamente delimitado y extraordinario (2001). Entonces el juego es una construcción que se manifiesta a través de las acciones de los intérpretes y que cobra sentido a través de la visión del espectador.

Luego, como en todos los juegos, existen los jugadores, que deben entregarse completamente al acto, quienes se entiende en este caso que son los bailarines o actores. El juego se manifiesta en ellos a través de tareas lúdicas y las reglas del mismo juego. Su objetivo no es darle cumplimiento a esas tareas lúdicas, sino un ordenamiento y una configuración dentro de su misma libertad, pero determinada por la misma estructura del juego, ya que es una autoridad.

Aunque no siempre es necesario que existan varios jugadores, puede ser sólo uno, pero siempre tiene que haber algún "otro" que juegue con el jugador (Gadamer, 1993). En este caso definiremos al otro como el espectador, y esto es algo que se considera valioso en las obras, lograr que el público sea parte del juego

y no que sólo sea un espectador pasivo. En este sentido se cree que cuando el espectador logra conectarse con el juego, el objetivo de la obra se ha realizado. Gadamer explica que lo ocurre en juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo en el que el espectador ocupa el lugar de jugador. Él, y no el actor, es para quien y en quien desarrolla el juego (1993). Como ya se había mencionado, nuevamente se destaca de manera potencial la relevancia que tiene en público para las obras. No significa que se tengan que realizar obras al gusto del público, se podría decir que se busca la esencia del ser humano a través del lenguaje de la danza, retomando sus elementos más cercanos para lograr una comunicación, “Para lograr el diálogo, éste debe establecerse entre personas y no entre ejecutantes y mirones” (Sánchez, 1999).

Jerome Bel aborda esta cuestión a través del arte conceptual tomando elementos cotidianos de la vida en general, un lenguaje no rebuscado y reconocido por el público, de eso habla en su entrevista *Catalogue Raisonné*, se refiere a elementos cotidianos cuando decide hablar de cosas que afectan a todos, no considera que los artistas sepan más que el público, así que habla de cosas que le conciernen a las dos partes (2016). De esta forma, apela a que sería más valioso saber que la obra generó sensaciones más allá de lo que produce un placer estético, es decir, si generó alguna conexión a al nivel de las sensaciones y del pensamiento. Básicamente el objetivo sería como dice Gadamer de lo que se provoca en el espectador “(...) la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (Gadamer, 1993, p. 71), eso sería entrar al juego, generar algo mínimo en la experiencia del espectador y permitir que la obra genere su propia esencia y se logre realizar.

El juego es una construcción aislada de los jugadores y de la propia realidad, que se representa a sí misma y que, de hecho, permite que los jugadores puedan representarse ellos mismos, lo cual nos aleja de una postura que simula ser algo que no eres. En este sentido Bel propone, “*to activate the spectator you must deactivate the actor*” (2016), retomando así la idea de hacer partícipe al público

con la obra a través de una desactivación o despojo del prototipo de danza y generar una especie de situación.

El jugador sabe que está jugando al juego, y desde luego es en quien se manifiesta, “de hecho el juego sólo cumple el objetivo que les es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego” (Gadamer, 1993, p. 71.). De esta manera el juego genera una seriedad, que incluso Gadamer asegura sagrada; impidiendo generar realidades en base a la simulación y la imitación.

El juego en la obra posee una esencia propia aunque “el juego se limita a representarse” (Gadamer, 1993, p.74), independiente de la subjetividad de los bailarines y el público, es como si viéramos la obra sin filtros y percibiéramos su esencia pura. Aunque Gadamer describe al juego como algo fuera de lo subjetivo de los actores y el público, el juego tiene su propia subjetividad, su esencia, su motivo de existir; a pesar de que en el caso de la danza, como arte efímero, ninguna función es igual a otra, el juego permanece.

La teoría del juego propone una estructura que delimita su existencia propia y que determina el comportamiento de lo que sucede dentro de él. Gadamer dice que el juego tiene reglas e instrucciones prescritas, las cuales constituyen la esencia del juego. En este caso, se tomaron las reglas e instrucciones como consignas de acción y movimiento que deberán ejecutar los intérpretes de manera aleatoria, en el momento en el que ellos quieran ejecutarlas. Para esto, debe existir un orden, porque si no, posiblemente, todo terminaría en un caos:

La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libera del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia. Esto se hace también patente en el espontáneo impulso de la repetición que aparece en el jugador, así como en el continuo renovarse del juego, que es lo que da su forma a éste (Gadamer, 1993, p. 72).

Resulta bastante interesante que se hable de una libertad bajo una estructura o consignas ya determinada y que al mismo tiempo eso genere que el intérprete pueda abandonarse en el juego. Es un aspecto que se habría que comprobar si se genera, dándole espacio a la siguiente pregunta, ¿De qué manera el intérprete puede ejecutar su libertad dentro de la obra coreográfica? De lo que no caben dudas, es que esa estructura con las consignas adecuadas es lo que le dará forma al juego, estas consignas que responden a las acciones de los intérpretes son mencionadas igualmente por Gadamer:

Esto quiere decir que la ordenación de movimiento a la que se somete posee una determinación que “es elegida” por el jugador. Este delimita para empezar su comportamiento lúdico expresamente frente a sus otras formas de comportamiento por el hecho de que *quiere* jugar. Pero incluso dentro ya de la decisión de jugar sigue eligiendo. Elige tal juego en vez de tal otro (Gadamer, 1993, p. 73).

Por lo tanto se deduce entonces que lo que se está buscando es una estructura de consignas³ que permitan al intérprete accionar y reaccionar, al igual que en la improvisación, para poder darle forma al juego y develar su propia esencia.

Temporalidad y cotidianidad: germen de movimiento y creación coreográfica

El estudio de la temporalidad es un aspecto que se ha abordado en la indagación de la escena posmoderna y contemporánea. El tiempo es un elemento fundamental e inminente en la creación coreográfica, no se puede pensar en crear una obra sin tiempo, porque es inevitable que el tiempo exista tanto en la escena como en la vida cotidiana. Nos apegaremos a la postura de Hans-Thies Lehmann de su libro de *Teatro Posdramático*, en la que describe la funcionalidad del estudio del tiempo:

³ Las consignas dentro de la improvisación son una serie de instrucciones dadas a los bailarines o intérpretes para el desarrollo de la obra.

El propósito del análisis del tiempo no consiste en establecer los sistemas objetuales de la descripción; sino en diferenciar los niveles de la experiencia del tiempo en el teatro posdramático de modo que contribuyan a la comprensión de las temporalidades del arte (2013, p. 299).

Para esta obra se abordará el estudio directo del tiempo en la escena, sino algunos de sus elementos los cuales analizaremos en la obra coreográfica. Sin embargo, sería bastante valioso resaltar las propuestas de algunos teóricos que han sido relevantes en la proyección y elaboración de este trabajo.

La conjunción de tiempo y espacio permiten la existencia y trascendencia de los cuerpos a través de acciones que suscitan situaciones. Andrei Tarkovski clasifica a los artistas en dos tipos: en aquellos que crean su propio mundo y en los que reproducen la realidad; a pesar de ello, al momento de presenciar una obra escénica, estamos siendo testigos de la convergencia de dos tipos de temporalidad/existencia: la de la puesta en escena y la del público.

En el caso del arte escénico, sucede que así como los actores se entregan al tiempo de su juego, tiene que suceder que el público se entregue a ese tiempo, “o bien el espectador “cae” en tu propio ritmo (en tu mundo) y se convierte en tu aliado o bien no lo hace, lo que significa que no se llega a comunicación alguna” (Tarkovski, 2002, p. 147), y eso sería una explicación más del mecanismo que permite que el público entre en el juego de la obra.

Lehmann declara que el factor que determina la percepción del tiempo es el movimiento. Y es que todo está en constante movimiento, incluso en los cuerpos inmóviles, ya que su estructura en realidad está constantemente vibrando, y ese ya es un tipo de movimiento.

Una de las características que se destacó de las propuestas vanguardistas en los años sesentas y setentas, fue el uso y la experimentación con movimientos cotidianos, los cuales se apegaban a la idea del “no virtuosismo”, “no

representación” y “movimiento por movimiento”, con el objetivo de no representar o no transmitir una idea, simplemente moverse por el mero gusto del movimiento.

El gesto cotidiano (*ordinary movement*), en su primera búsqueda por destituir el ilusionismo, puso también de manifiesto la imposibilidad de la presentación de una imagen del mundo no mediada, aunque más no fuera escondida tras el velo de algún tipo de naturalismo. Resistiéndose cada uno a la construcción de personajes a su manera y explorando insistentemente esta perspectiva, también exponen la imposibilidad de neutralizar el cuerpo y volverlo en definitiva entonces un nuevo refugio tranquilizador (Gigena, 2008, p. 8).

En el caso de este trabajo, serán utilizados movimientos cotidianos con la idea de trabajar un lenguaje que reconozca el público y se anule la necesidad de descifrar un significado de la obra, identificando patrones de movimiento que también le pertenecen, “la acción no exige interpretar un sentido, sino abrirse a un estado físico o posibilidad de hacer” (Corgano, 2016, p. 34). No se trata de representar una escena de movimientos flojos, pero atendiendo a la pereza en la danza como ideología, el enfoque se dirigiría a apuntar hacia movimientos cotidianos como contrapropuesta de los movimientos estéticos, entendiendo por estético en la danza aquello que alude a la belleza, delicadeza y virtuosismo del movimiento, para así descubrir nuevas propuestas de movimiento que enriquezcan los discursos. “El movimiento distraído, es uno de los fenómenos más destacados de la sensibilidad contemporánea” (Alonso, 2012, p. 33). Se propone este movimiento también porque representa la contraparte de la realidad rutinaria de la vida actual. Las ciudades cada vez llevan un *beat* más veloz, donde los momentos de distracción son casi nulos, por lo tanto, se hace uso de movimientos que no se alejan de la cotidianidad.

Queda claro que el contexto en el que vivimos impacta más que en un nivel económico o político, interfiere y afecta directamente en lo que realmente somos.

La idea de la pereza en la danza va más allá de adquirir una postura de pasividad, es buscar nuevas alternativas para generar distintas estrategias que nos conduzcan a encontrar otras alternativas de creación y diálogo. Partiendo de esta postura, surge el uso de elementos coreográficos característicos de este movimiento: la repetición, el movimiento lento e inmóvil.

En todo caso, si se aplicara por completo a la idea de la cotidianidad pura del movimiento, sería necesario el uso de cuerpos no adiestrados o no bailarines. Ese no será el caso de este trabajo. En cambio, se adopta la propuesta del Pina Bausch con su trabajo del cuerpo, del cual habla Gloria Luz Godínez Rivas en su tesis doctoral *Cuerpo: Efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*, en el cual menciona que lo que vemos en las piezas de Bausch son cuerpos performativos productores, abiertos y capaces de hacer que algo inesperado suceda en la escena (Rivas, 2014). A través de esta visión se busca que los intérpretes se “descodifiquen” de sus conocimientos de danza y sean capaces de poder generar acciones que construyan la obra y descubrir qué se puede generar con este esquema.

Lo que resulta de esta búsqueda es que se tenga que recurrir al uso de la acción, porque es la naturaleza de lo performativo, “la acción era el modo de ir más allá de estas representaciones, lo que en el caso del arte suponía la posibilidad de sacarlo de su ámbito propio y acercarlo a la vida” (Corgano, 2016, p. 22), alejando al intérprete de la posibilidad de generar una representación de su ser o de la acción. La acción, acompañada de la improvisación, se presentan para mantener una atención constante en los intérpretes, la cual se hará evidente y repercutirá en el público. Este riesgo real, explica Rivas, provoca no representación y mantiene al público siempre al borde de la incertidumbre (Rivas, 2014), permitiendo así la posibilidad de que cualquier cosa pueda pasar, dándole un valor no sólo a la obra en sí, sino a cada una de las veces que se presente, ya que en cada ocasión se presentarán situaciones diversas, aunque la esencia del juego/obra será la misma.

Movimiento repetitivo

La repetición, uno de los elementos utilizados en esta propuesta que altera la percepción y el transcurso del tiempo de la obra. Adoptado principalmente como un componente más que se rechaza sobre la estructura cronológica que debía tener la danza, es decir, rechaza una estructura lineal (Écija, 2010); una linealidad, algo que te llevara a algo, un movimiento que narrara y le diera continuidad a otro movimiento o a otra escena. ,

La repetición es un elemento que se toma de las danzas rituales, en las que es un componente central del cual se parte para su creación, como lo explica Rivas:

Pina crea atmósferas basadas en ciclos de repetición que llevan al público a un *loop* parecido al que se utiliza en ceremonias y danzas rituales de otras culturas (...) en las que el público no va a escuchar no sólo la música o a mirar la danza sino a formar parte de la *performance* (2014, p. 243).

Ese *loop* tiene como objetivo alcanzar una especie de nivel espiritual o de acercamiento con lo divino a través del efecto físico que genera la repetición en el bailarín, lo traslada a un estado de conciencia diferente. En ese sentido, se pretende acercar a un estado de conciencia, obviamente no espiritual, pero sí para generar una conexión activa en el intérprete y el público, convirtiéndose parte de la misma situación.

Bel considera que la repetición es una especie de caída, puesto que es una trampa, ya que altera la percepción del tiempo. Otra característica que tiene la repetición es que en un punto llega a converger con la propuesta del juego, el cual hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final (Gadamer, 1993), en ese sentido no sólo establece un ritmo que debe tener el juego, sino que esto mismo establece que la visión de que la obra no es un acto pasivo, sino algo en lo que se participa activamente. Lo cual genera una visión más valiosa de la repetición y naturaleza del juego.

Por otra parte, otro aspecto valioso de lo que se afirma de la repetición, es lo que abona no sólo como algo que ayuda a manipular el tiempo, sino en otro efecto que genera, y Rivas citando a Deleuze explica que en el que todos los aspectos, la repetición es transgresión. Un recurso de carácter fuerte y agresivo generador de desequilibrio, inestabilidad y disimetría, en el que por un momento queda atrapado el movimiento y se hacen evidentes otros detalles producidos por la diferencia que hay de una reproducción a otra.

Al momento de ejecutar movimiento repetitivo, invita a recordar que imperfección es aquello que nos hace ser humanos, aquello que genera una identidad diferente al otro, “La repetición rompe también la dicotomía entre la autenticidad individual y la mecanizada social” (Rivas, 2014, p. 244), es un elemento que alude a la búsqueda de la verdad del juego, el ser y estar.

La repetición a su vez genera un ritmo que sobre sale del tiempo lineal y real, provocando una mutabilidad en el tiempo y la calidad del movimiento, ya sea por el cansancio o por la simple cualidad de que un movimiento no será igual que otro aunque se repita. Esto provoca una “desmecanización” del movimiento, por llamarlo de alguna manera, algo parecido sucede cuando se repite muchas veces una palabra, como si se desfragmentara la composición que ya conocemos de ella. Es decir, aunque mecánicamente el movimiento parezca el mismo, al repetirlo comienzan a emerger distintas posibilidades de activación y lectura, como lo explica Rivas: “Durante la repetición estas nuevas lecturas emergen y se disuelven hasta atenuar por completo el significado original” (2014, p. 245). En el caso del bailarín, la activación repetida los lleva a un *loop*, como se mencionaba anteriormente, el cual también tendrá sus variantes de manera involuntaria, en las cuales buscará un equilibrio entre controlarlo y ceder (según lo que la escena o el coreógrafo designe), dando oportunidad a que otras significaciones emerjan para el público.

Y este juego que se genera con la repetición, provoca la trampa ya mencionada por Bel, y es que no es sólo algo que le pertenezca a la escena o a quienes la accionan, es una muestra de la manipulación colectiva de intérpretes y

público, puesto que el público está de alguna manera “cautivo” siendo testigo y participando activamente en lo que sucede frente a ellos.

Inmovilidad y silencio: activadores de la acción

“La atención-vigilancia es una forma de “temporalidad corporal”, la cual depende de la “espera”, que sería una tensión hacia el futuro inmediato” (Dávila, 2015, p. 134).

Lepecki tiene un ensayo llamado *Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza*, que se encuentra en el libro *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor y Marcel Fuentes. En este ensayo se considera que resuelve y describe con mayor profundidad en lo que consiste la inmovilidad en la danza. Según la visión romántica, la inmovilidad se aleja completamente de aquello que se entiende como danza. Sin embargo, mediante la introducción de la inmovilidad a las obras, comenzó a ser tema de relevancia para los coreógrafos, y es que fue un elemento que nuevamente vino a cambiar la perspectiva estructural de la danza. Develó una manera microscópica de percepción y movimiento:

Este profundo cambio coreográfico, en el que la inmovilidad se desplaza del segundo al primer plano de la percepción, proyecta la danza hacia nuevos campos ontológicos. Este nuevo territorio, el cuerpo inmóvil se percibe no como algo que se reprime, sino como generador de danza (Lepecki, 2008, p. 532).

Lepecki habla sobre la aportación que tiene Steve Paxton sobre su perspectiva de la inmovilidad, y es que Paxton habla de la inmovilidad como capas de movimiento minúsculo que no tienen sólo un efecto en la escena visualmente hablando, sino que provoca un cambio en la experiencia del bailarín, generando una nueva postura del cuerpo en relación a la realidad social en que se desenvuelve

(Lepecki, 2008). Esa búsqueda de encontrarse con su cuerpo viene a darle una aportación valiosa a la postura política de la danza contra los estragos que ocasiona el sistema capitalista, que tiene que ver con el propósito de esta obra que es regresar el tiempo que ya no se tiene, regresarnos el ser; alejarnos de una visión exterior e invitar a ver hacia dentro de nosotros mismos. Ver hacia dentro de nosotros mismos es la misma propuesta de la que habla Paxton, la propiocepción introspectiva que genera la inmovilidad:

Además, la propiocepción⁴ introspectiva producto de la danza pequeña mezcla en profundidad lo que la modernidad siempre trató de disociar: el sujeto y el cuerpo. Cuando el sujeto permanece quieto, escuchando, sintiendo, oliendo sus propias vibraciones, ajustes, temblores corporales fluyendo a través, a lo largo, dentro del espacio entre el núcleo de la subjetividad y la superficie de su cuerpo, no hay más que la revelación de un espacio infinito, no ubicable, para la microexploración del potencial múltiple de las subjetividades y corporalidades que son parte de uno mismo y de otra forma no se sienten (Lepecki, 2008, p. 536).

Lepecki, en su libro *La ontología política del movimiento*, habla sobre el concepto de Heidegger: *Verfallen*, la cual es caracterizada como una caída del tiempo. La caída del tiempo que produce un acto inmóvil propicia un ambiente donde el tiempo se desmorona activamente. Es una especie de movimiento que no llega a ningún lugar, una movilidad que parece quieta y que al mismo tiempo va a todas partes; un ir más allá incluso cuando se permanece en el mismo lugar (Lepecki, p. 114), porque el espectador, al estar activo, genera una predisposición o expectativa sobre lo que pasa o podría suceder, y comienza a aportar al juego con sus propias ideas, según lo que sea propuesto por los intérpretes, o como dice Sánchez, forzar a quien está en la sala, a mover su imaginación (1999). Por lo tanto, la inmovilidad

⁴ Es un sentido del ser humano que le permite saber la ubicación de nuestro cuerpo en todo momento.

se pasa de igual manera a ser un catalizador de la atención. La inmovilidad que presenta la pieza traslada el movimiento al público: a su lectura, a la decodificación de los códigos y a la tensión de la mirada (Écija, 2010), tensión la cual se rompe al momento de romper con la inmovilidad.

No se busca negar al movimiento como tal cuando se genera inmovilidad, porque al ser neutral, es una estrategia para contraponerse de la linealidad y poder accionar, dando otro rumbo completamente distinto a la situación. También genera que destaquen los pequeños movimientos o gestos que muchas veces se vuelven imperceptibles debido a la aglomeración de movimientos en la escena.

Un elemento que comparte la característica de ausencia y activadora de la acción, es el silencio. Uno de los referentes más valiosos de la época de las vanguardias que abonó a la indagación del silencio fue John Cage con su obra *4'33"*. Una de sus influencias fue la músico Gita Sarabhai cuando le dijo que, "el propósito de la música es callar y serenar el espíritu, haciéndolo susceptible a las influencias divinas" (Pritchett, 2012 p. 170), a lo cual, Cage consideraba que el materialismo preponderante de la cultura occidental era un serio obstáculo de cara a la consecución de este propósito (Pritchett, 2012), punto el cual coincide con la visión de la obra "Impulso Intermitente".

Esto hace referencia a la repercusión que tiene el contexto en nuestra manera de percibir el mundo, y en este sentido preciso, el arte. En aquél entonces, cuando Cage presentó su obra *4'33"* generó, entre muchas cosas, rechazo: "En términos generales, en la cultura occidental nadie está acostumbrado a permanecer sentado y en silencio durante un periodo de tiempo cualquiera, y menos aún en una sala de conciertos" (Pritchett, 2012, p. 167), porque evidentemente es algo que superó el entendimiento o la percepción del público en esa época. "Lo que la audiencia escuchó en ese concierto fueron los sonidos del ambiente, de la calle y los que se produjeron en la sala. El escándalo de esta obra hizo que la pregunta ¿Qué es la música? tuviera lugar y que la provocación como práctica comenzara a distinguir a los *happenings* de los años setenta" (Rivas, 2014, p. 46). Para Cage, el silencio era un lapso temporal que estaba vacío, y estar vacío no significa que

tuviera menor valor, sino que es una posibilidad en la que se podría llenar ese vacío con cualquier cosa en cualquier momento. Por lo tanto, el silencio es utilizado no como la negación del sonido, sino como un activador de sonidos alternos, de la “música” de la cotidianidad.

“Tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento” (Deleuze & Guattari, 1998, p. 267).

Lento

Hay muchas maneras de categorizar el movimiento según su velocidad. En el caso del movimiento lento, también existe esa gama de lentos, que varían según la energía aplicada. Sánchez define el movimiento lento en su artículo *Pensando con el cuerpo*:

(...) secuencias de movilidad tensa, de silencio, de fijación de la imagen, espacios abiertos para la contemplación o para la reflexión, que vengan en algunos casos a anular no sólo el movimiento sino la acción misma, forzando al espectador a adaptar su percepción y enfrentarse a una propuesta plástica o visual (...) (1999, p. 5).

No es en muchos casos un activador de la acción/atención a diferencia de la inmovilidad, sino todo lo contrario, llega a anular cualquier acción debido a la tensión y “a-tensión” que genera tanto en quien lo ejecuta como en el que lo mira. El primero, genera un estado de extrema concentración para mantener el flujo del movimiento lento, a nivel corporal y mental. En el caso del espectador, al ser algo “poco común”, puede llegar a generar una atención un poco más intensa, según su predisposición. Algo parecido propone Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro Posdramático*, en el que indica que por un lado se sorprende al espectador; por el otro, se le seduce sensorialmente o se le hipnotiza para envolverlo e invitarlo a sentir un paso del

tiempo extremadamente lento (2013). Esta “hipnosis” generada posiblemente por el imperceptible movimiento que te mantiene atento y te genera perder la noción del tiempo, fenómeno el cual emerge tanto en el bailarín como en el espectador.

Por lo tanto, el movimiento lento, al igual que la inmovilidad y el movimiento repetitivo, es otra trampa de la temporalidad que genera tensión y atención en la obra, en el bailarín y en el espectador. Respecto a aquello que se genera en el bailarín en la ejecución del tiempo lento, Lehmann habla de una interesante relación, la cual tiene una consecuencia directa en la obra y genera una activación del espectador:

La tensión física y mental del actor que ejecuta los movimientos fuertemente ralentizados responde, en cierto modo, a la tensión del observador, que se compromete con este proceso de percepción. Ambas tensiones unidas permiten que *el cuerpo aparezca*. Al mismo tiempo, el aparato motor es *alimentado*: cada acción (el modo de andar, de estar, de erguirse, de colocarse, etc.) permanece reconocible, pero se modifica de modo inusitado, como algo nunca visto (Lehmann, 2013, p. 357).

Es decir, Lehmann propone que son acciones que generan que el cuerpo aparezca debido a la tensión generada entre espectador e intérprete/bailarín. Esto provoca que las acciones/movimientos se descompongan, provocando una percepción superlativa sobre la belleza de los gestos puros y sutiles.

Podemos diferenciar un tiempo lento de uno “normal” por medio de la vista, ya que de un momento a otro destaca de lo cotidiano. Lehmann explica como toda percepción es percepción de la diferencia, y así se siente claramente la distinción de la rítmica de la percepción entre un *tempo* vital habitual y un *tempo* teatral (Lehmann, 2013), y esta diferencia no sólo genera un contraste entre velocidades, sino que manifiesta en sí todas las diferencias que pueden existir entre movimientos, algo parecido sucede con la repetición, pero en ésta sucede que el movimiento evoluciona y cambia en cada ejecución, aquí, simplemente lo evidencia.

Otra característica que tiene el movimiento lento es que magnifica de alguna manera cualquier situación que suceda en la escena, tiene una capacidad como “absorbente” o “densa” en el espacio si se le permite.

Ejecutar y ver los movimientos lentos es una forma de estar en el momento por la manera en que provoca la atención. Este tipo de movimiento es una especie de llamado a saber apreciar las cosas lentas, Lehmann lo denomina como intensificando el sentimiento por el valor incalculable e irrepetible de cada movimiento vivido, aquellas cosas que llevan tiempo, que el mundo tan globalizado y acelerado, la paz y la calma está en lo lento, como en la quietud.

Bitácoras de laboratorio y montaje coreográfico de *Polifonía de los vivos*

Bitácora de Montaje:

Integrantes: Cecilia Díaz de León, Edwin Beltrán, Paulina Radillo, Dulce Loera, Cristina Torres, Cesar Valdés, Kimberly Morales y Denisse Núñez.

Coreógrafo: Ileana Tiscareño Baca

08 de febrero del 2018 (Día uno)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Previamente había hablado con el grupo sobre la definición de juego que estoy utilizando en mi trabajo, tratamos los elementos que este contiene: esa manera de concebir la escena como una circunstancia de acciones que se construye en un espacio determinado, la manera en que los jugadores se entregan al juego completamente, el objetivo que tiene de hacer que el público entre en él, etcétera. Esta dinámica la diseñé para entender la práctica dinámica del juego, cómo se crea, cómo se relacionan los jugadores, cómo accionar, cómo reaccionar. La dinámica fue de alguna manera más libre, no se pretendían objetivos específicos, simplemente abordar prácticamente el tema del juego.

Instrucción de dinámica: Coloqué en las orillas del salón a los alumnos. La instrucción fue iniciar un juego sin hablar o ponerse de acuerdo, simplemente proponer y jugar a lo propuesto, en caso de poder cambiar la dinámica: hacerlo, si de pronto percibían que no tenían ningún papel en la acción podía retirarse y pasar a ser público de nuevo.

Impresiones de alumnos:

¿Qué sucedió?

- Edwin: “Yo me quedé en blanco en una parte. Luego, pues, ya tenía que ver alrededor qué pasaba para poder pasar a otra cosa”.

- Kimberly: “Pues yo sí me sentí en mi papel de niño jugando, o sea, como en el patio cuando estás con tus amigos y así, porque hasta me enojé y todo. No me importaba si se seguían el juego o no, porque yo estaba jugando a que estaba jugando”.
- Cecilia: “Pues había veces en las que sí me desconectaba. De pronto me sentía fuera del juego y luego entraba”.
- Edwin: “Yo sentí mucho la adrenalina tocando la puerta. Nunca toqué la puerta cuando estaba niño”.
- Denisse: “Yo, por ejemplo, a veces sí sentía conexión con la persona con la que estaba jugando. Fue un reto para mí que no me hicieran caso”.
- César: “Yo me di cuenta de que no he dejado de ser el niño tosco”.
- Dulze: “En ningún momento sentí pena. Me entregué completamente al juego. Así, lo que sucediera. Es como aceptar lo que está pasando”.
- César: “A mí me pasó que pude aceptar mi cuerpo, así, grandote. O sea, no me importaba, me arrastraba y me tiraba... no me importaba si me lastimaba”.
- Cristina: “Y es que un juego no necesariamente tiene que ser un juego típico, ¿no? Puede ser lo que sea”.
- Cecilia: “Hubo momentos en los que quería proponer un juego, pero era antes de que se me soltara más la boca, pero decía “No pues es que, no podemos hablar”. Jugar como yo jugaba. Yo antes era como... antes el juego era actuado lo que yo hacía con mis primos”.
- Paulina: “Yo a veces pensaba que íbamos a jugar a una cosa, y al final resultaba otra”.
- Cecilia: “Yo quería que jugáramos a la cucaracha, me arrojé al suelo y todos se echaron encima de mí”.
- Cecilia: “Sí vi muchas actitudes que yo tenía cuando era niña. Porque, por ejemplo, cuando estaba con niños que no conocía, primero veía qué hacían, más o menos analizaba si era bueno para mí, y luego ya me metía. Y eso me pasó dos que tres veces durante la dinámica”.

- Dulze: “Yo me quedé con ganas de seguir haciendo esto en el pasado, con mis amigos. Y este ejercicio me hizo teletransportarme a cuando jugaba con mis amigos “en bola” en la calle. O sea, sí me entregué, en ningún momento dejé de ser una niña”.
- Cecilia: “Yo quisiera seguir jugando así, con mis amigos”.
- Cristina: “Está muy padre porque haces el personaje, no lo piensas. No lo planeas, no, lo haces así en el momento. Porque como yo pienso mucho las cosas, ahí pues lo hacemos. Y lo que decía César de las caídas, y todo eso, sólo ahí estabas, ahí”.
- Dulze: “Siento a veces que me confundo al sentir cosas, pero ahora sentí que esto fue real, de verdad, sinceramente, me divertí mucho. Sinceramente les digo que me divertí. En verdad me divertí mucho y creo que voy a llorar... porque hace mucho, que ya había perdido esto. O sea, ya no... como que uno se concentra en ser un adulto y hacer tu trabajo como adulto responsable, escuela y no sé qué, y... entonces me doy cuenta que soy una persona aburrida. Me la creí en serio, no sé quién soy ahora. No sé, estoy feliz”.
- Cecilia: “Yo también siento que me divertí mucho, pero no me entregue totalmente. Hubo algo que me lo impidió”.
- Kimberly: “Todavía me faltó, porque yo me sentí como el adulto que soy jugando, no como niño jugando. Pero jugando en serio, o creyendo que era otra cosa”.
- Cecilia: “Yo me sentía como dos personas. A veces entraba una, y luego otra. Yo, Cecilia aquí con 22 años, y yo igual pero... sin todo esto, sin las responsabilidades. Teniendo una conversación aquí dentro de mi cabeza. Como que ahora hay aquí algo que no había antes, ¿me explico? No sé cómo explicarlo”.
- César: “De niños «estábamos bien piratas»”.

- Dulze: “¿Qué problemas puede tener un niño? No se preocupan por nada. Mis problemas, ¿qué? No me preocupé por nada, me dediqué a jugar. De hecho, ahorita, ni me importan mis problemas”.
- Edwin: “Si yo en este momento voy a la calle y hago una tontería, ellos dirían, «No manches, que oso». Pero yo ahorita dije, «Que padre porque nadie me está diciendo nada»”.
- Cecilia: “Yo me divertía mucho de verlos jugar”.
- Paulina: “Al principio sí me limité por no poder hablar”.
- Cristina: “Es muy rico escuchar a los otros”.
- Cecilia: “Estuvo chido que también, cada quien, estuviera en su juego”.
- Paulina: “Me caí muy feo y no me dolió, no sé qué pasó”.
- Edwin: “Está bien, para quitarnos el estrés”.

Conclusiones del coreógrafo: Ellos recordaron muchas cosas con esta dinámica. Hace falta aplicar la teoría de la que les hablaba en clases pasadas, la cuestión de la no representación y aplicar el “no estoy haciendo como que hago”. Sin embargo, se logró la meta de la dinámica: la percepción de la relación entre compañeros, el hacer, el accionar y el entregarse al juego. Fue un buen inicio. Hubo muy pocos momentos en los que lograron “no hacer como que hacían”. Los chicos no percibieron que jugaron durante 40 minutos. Creo que en sí se entendió la dinámica del juego. Esa sensación de recordar, aplicar y accionar creo que es algo que no se debe de olvidar. Se divaga mucho en las impresiones de los chicos, tendré que direccionar o hacer más concretas las preguntas. Cecilia fue espectador en el mismo juego.

Yo di una consigna, no hablar. Y la respetaron hasta cierto punto, porque cuando se rompió esta regla los demás continuaron el juego y también la rompieron. Eso que sucede de proponer y cambiar las reglas es parte del juego, ya que de esta manera se evidencia que el juego mismo tiene su subjetividad, sus propias reglas. Ellos mismos hicieron sus propias reglas.



09 de febrero del 2018 (Día dos)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: El día de hoy decidí trabajar con la misma dinámica de juego, pero ahora enfocado en la pura acción, alejándose de la representación o la imitación. Esto para que los muchachos tuvieran un inicio en lo que serán las acciones puras, sin buscar representar o simular ser/hacer algo.

Instrucción de dinámica: Los volví a colocar a las orillas del salón, dejando que iniciara quien quisiera pasando al centro. Se propuso una acción sin “hacer como que hago” o “representar ser alguien que no soy”, siendo posible accionar y reaccionar a la acción de ser necesario. Se podía acompañar la acción o anularla.

Impresiones de alumnos:

Hablen

- Cecilia: “Me gustó mucho la comunicación de Dulce y Edwin. Mi parte favorita fue cuando me hice bolita y llegó César y me abrazó”.
- Cristina: “Yo tuve un conflicto, porque sentía que muchas de las cosas eran innecesarias. O sea como que, sí hubo momentos como de conexión, pero hubo otros momentos en todos se metían y cada quién hacía lo suyo. O sea, mejor me voy a salir porque me estoy moviendo dioquis. ¿Para qué me estoy moviendo? Por eso me salí a observar y también creo que muchas de las cosas que observé, de mi opinión personal, estaban... hubo momentos muy chidos, pero siento que había ocasiones donde no era necesario moverse. Y eso me causó un poco de conflicto. El final estuvo chido, me salió del alma”.
- Cecilia: “Ahí sí sentí que me jaló algo, y que tenía que estar ahí”.

¿Por qué crees que se veían bien Cristina?

- Cristina: “Porque había conexión, no entre dos personas, sino en el cuerpo. Yo digo que era porque surgía solo el movimiento y no pensabas, «¿Qué está haciendo el otro? Ok, lo voy a imitar, o aquí me voy a acomodar». Se conectaba con los sonidos de los demás, o sea, se juntaba con los movimientos de los demás”.

Hablen

- Cecilia: “Yo, por ejemplo, al principio no seguía a Denisse porque pensé que estaba muy dancístico, muy estilizado. Y yo pensaba en acciones, como en caminar, cosas muy simples, por eso no me metí”.

Conclusiones del coreógrafo: Fue un poco complicado para ellos abandonar la sensación energética y anímica de la dinámica pasada, puesto que fue muy energizante, ligera y lúdica. Entraron más en conflicto esta vez, porque percibo que aún no saben dividir el “hacer” del “hacer como que hago”, entonces, el accionar les resulta complejo. En esta dinámica me doy cuenta de que para algunos es sencillo arriesgarse aunque no cumplan la instrucción y, en otros casos, se les dificulta reaccionar porque saben que no están obedeciendo, comienza a entrar la incógnita: ¿hasta qué punto esto rebasa la instrucción o no estoy haciendo algo que no tiene nada que ver? Esto, supongo, es una señal de que ya comienzan a cuestionarse y de alguna manera a delimitar y analizar sus acciones. Creo que todos tienen la capacidad de entrega al juego, realmente se comprometen a lo que hacen. Sin embargo, aún no tienen esta capacidad de discernimiento de la que habla Cristina, y creo que ella hasta ahora es la única que ha logrado percibir esta situación, lo cual genera que cuando entra al juego logra que algo suceda. Esto simplemente fue una dinámica para hacerlos entrar en el tema. Como ejercicio posiblemente no se logró del todo, pero funcionó como punto de inflexión para cuestionarse el ¿qué es? y ¿qué no es representar?

15 de febrero del 2018 (Día tres)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Partiendo de la propuesta perezosa del movimiento, abordaremos esta temática a través de un acercamiento a la inmovilidad del cuerpo y del pensamiento, esto para comprobar si realmente existe una inmovilidad y, si la hay, de qué manera se puede llegar a abordarla, cómo reaccionan los cuerpos a ella y qué crea en el grupo.

Instrucción de dinámica: No hacer nada.

Impresiones de alumnos:

¿Qué les genera la inmovilidad?

- Kimberly: “Me siento muy cansada”.
- Dulze: “También me siento súper cansada y súper pesada. No puedo evitarlo, me da sueño. Muchísimo sueño”.
- Denisse: “Ahora me sentí muy lenta”.
- Cecilia: “Yo muy bien. O sea, perceptiva”.
- Cristina: “Creo que hubo un momento en el cual generaba como... presencia. Más que ir es como estar presente”.
- Edwin: “Yo me desespero, como que ahora sí pude lograr más el ejercicio. Aunque ahora Dulze se comenzó a mover mucho lo cual me impedía concentrarme”.
- César: “Yo como que trataba de no hacer nada pero movía los pies, y pues... estaba haciendo algo”.

¿Y en el no hacer nada qué surge?

- Cristina: “La concentración”.
- Cecilia: “El punto de partida de algo, o sea, se abren las posibilidades creativas”.
- Denisse: “Tienes la atención de lo que no tomamos en cuenta o que ya no le ponemos atención”.

¿Y esta concentración que perciben qué genera en ustedes?

- Dulze: “Ansiedad”.
- Paulina: “Como que me fui, como que me fui de donde estaba. Cansancio, y creo que eso tiene que ver en cómo me siento ahora en relación a ayer. Ayer no tuve clase práctica y hoy sí, por lo tanto siento que ya gasté mis energías de hoy”.
- Cristina: “Creo que concentrarse de esta manera es un arma de doble filo, ¿no? O una, te ataca la ansiedad o si no, ¡pum! Te vas o estás, y creo que es una línea muy delgada de estar aquí y concentrarse”.
- Edwin: “Una vez que me concentro se me dificulta mucho hacerme a un lado. Es decir, como que me concentro y se me dificulta dejar de hacerlo. O sea, estaba ahí y nada más”.

Conclusiones del coreógrafo: La naturaleza de los muchachos es inquieta, son estudiantes de danza, obviamente les cuesta trabajo mantenerse inmóviles. Pero precisamente me doy cuenta de que muchos de ellos no encuentran placer en la inmovilidad, al contrario, les genera ansiedad. Eso puede deberse a muchos factores, el primero que se me viene a la mente es lo que ya mencioné, su naturaleza inquieta de bailarines, no están acostumbrados a la quietud porque pertenecen a una generación apurada, o no la comprenden aún, no lo sé. Pero hoy me doy cuenta de que es algo que debe entrenarse. Concluimos que en realidad la inmovilidad como tal no existe, aunque no te muevas dentro de ti se mueven tus órganos, parpadeamos, respiramos involuntariamente. Pero sí existe un momento de quietud propio de la inmovilidad y fue, para quienes lo lograron, como conectarse con el interior y el exterior. Simplemente estar y percibir.

21 de febrero del 2018 (Día cuatro)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Retomando los temas de la temporalidad, abordaremos la inmovilidad y la repetición con dos movimientos cotidianos que son “caminar” y “detenerse”. Esto para ver las posibilidades de ambas acciones y seguir entrenando la neutralidad y la sinceridad de la acción.

Instrucción de dinámica: Caminar y detenerse.

Impresiones de alumnos:

¿Cómo les fue?

- Kimberly: “Bien. Estaba muy concentrada y ya ni siquiera estaba pensando que estaba en el salón. Sólo estaba caminando”.
- Cristina: “Yo también me sentí como en diferentes ambientes, como si estuviera en la calle, en el parque o rumbo a la escuela. Y otra vez entré en conflicto con eso, ¿sólo caminar o... ? Porque hubo un momento en el que se me antojó correr, entonces no, simplemente era seguir caminando. Estuvo muy chido, o sea, sólo caminar y todo lo que pasó”.
- Yo: “Y por ejemplo, eso que decías de que te sentías en diferentes ambientes, crees que tiene que ver, porque bueno, sucede que cuando entras a un salón de danza pues ya tu comportamiento cambia, según el lugar donde estés tu manera de caminar cambia, entonces ya de alguna manera el salón de danza, ustedes que son bailarines, pues ya entrar como que determina un modelo de comportamiento, entonces, ¿a eso te refieres? Como que lograste romper ese esquema”.
- Cristina: “Sí, siento que si se logró”.
- Edwin: “Yo me concentré mucho, me fui de más. Creo que sí lo logré. Hubo una ocasión en la que Cristina se iba a reír, y quería que se alejara de mí. Entonces me pasó que según la manera que caminaba me sentía como un personaje distinto, y me cuestionaba qué era lo que hacía. Y ya no me importaba quién estaba en el salón”.

- Cristina: “Eso está bien chido de los personajes, como cada quien sacaba un personaje con los caminados. También lo sentí”.
- Kimberly: “Sí, yo también. Me sentía como un juego, como una máquina. No sé, una cosa me llevaba a otra”.
- Yo: “O sea, dicen que en este ejercicio pasaron por diferentes dinámicas que les remontaban cosas”.
- Cristina: “Personajes o ambientes”.
- Edwin: “Inclusive en el caminar sentía que también usábamos niveles. Porque por ejemplo caminábamos así normal, y yo me sentía en un nivel de miedo. También sin querer usamos mucho las direcciones, porque cuando dijo la instrucción de “sólo caminar”, tal vez si nos preguntamos al principio, ¿cómo? Pero realmente sólo caminamos”.
- Cristina: “También pensaba en lo que usted nos decía de la cotidianeidad, que a lo mejor se está creando un personaje de ahí, pero más cotidiano. Como, por ejemplo, cuando caminé lento me encorvé un poquito, y me imaginé como una señora tranquila, pero no hice el cliché de la señora”.
- Yo: “Es lo que les digo, porque me dicen que hacen cosas que les recordaban cosas. Y entonces accionaban con eso que sucedía. Como lo que me dices Cristina, te moviste lento y te encorvaste y pensaste en la imagen de una señora y seguías accionando. Contrario a pensar «Ah, aquí le voy a hacer como una señora y lo voy a hacer como señora», y no, es decir, estabas en la situación, te recordaba algo y lo dejabas ser”.
- Kimberly: “Sí”.
- Cristina: “Ajá. Sí eso”.
- Kimberly: “A mí también me pasó”.

¿Cuál es la diferencia que pueden percibir brevemente de la primera dinámica a esta?

- Cristina: “La naturalidad”.
- Edwin: “Fue menos pensado”.

- Kimberly: “Sí, no pensábamos, sólo íbamos caminando. Y si me topaba con alguien ni modo, dejaba que sucediera”.
- Yo: “Creo que esto que hicimos se acerca más el concepto de accionar y reaccionar. Que les comentaba. Porque ya ven que en el juego lo que surgió fue una reacción dramatizada de la acción dramatizada. Y en este caso, como sólo era eso: caminar y detenerse, pues fue eso, la acción pura”.
- Kimberly: “La única vez que me desconcentré fue cuando Cristina se iba a reír”.
- Edwin: “A mí se me hizo muy padre cuando se me fue cayendo la chamarra, dije, «¿qué hago, la recojo o sigo la instrucción y sólo camino?» Y dije: «Sigo caminando». Y cuando la llevaba arrastrando en los pies, realmente me iba a caer. Se me hizo muy padre”.
- Yo: “Sí, fue muy bello. Y todo parte de accionar sin exagerar la acción”.

Conclusiones del coreógrafo: Es difícil mantener la consigna. En el vídeo se muestra claramente que hacen cosas más allá de “caminar” y “detenerse”. Y en una línea muy delgada se propusieron movimientos que se derivaron de los de la instrucción, como arrastrar los pies, caminar a prisa, recargarse en el otro, etcétera, o cosas completamente diferentes, como percutir los pies, o cosas completamente diferentes como percutir los pies. Me pareció valioso darme cuenta de que de los movimientos que se desarrollaron después de las instrucciones tiene que ver con variaciones de tiempo y de intención, lo cual afecta directamente a la calidad del movimiento. También fue muy destacada la relación de energía que lograron los tres alumnos en esta dinámica, como dije, la menor dificultad fue entregarse al juego, la mayor entender y accionar con movimientos cotidianos.

22 de febrero del 2018 (Día cinco)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Para activar al espectador, hay que desactivar al bailarín/actor; por lo tanto, el trabajo aquí es enfocado a que los alumnos se reconozcan como el ser humano que son, aquello que son sin las concepciones dancísticas del ser estudiantes de danza. Esto también para lograr desmitificar que existe una jerarquía que pone al creador en la cima, seguido del bailarín y luego del público, e intentar poner al menos al bailarín en el mismo nivel que el público. Creo que no se verá un resultado hasta que se presente con un público real, puesto que aquí el único público soy yo y mi papel aún es el de creador. También tiene que ver con la naturaleza de “ser alguien que no eres” desde lo social, ¿quién soy frente al mundo?, pero ¿quién soy realmente?

Instrucción de dinámica: Ponerse de pie, frente al “público”, y abrirse tal cual son, demostrar quiénes son en la inmovilidad. Sentarse o ponerse de pie en caso de que lo sientan necesario. En el momento que hayan logrado ser honestos y ser quienes son sin máscaras, caminar en el espacio.

Impresiones de alumnos:

¿Qué sucede si les piden abrirse y mostrarse como son en la inmovilidad?

- Kimberly: “Entro en pánico y me pongo sensible porque me da miedo descubrirme. Empecé a hacerme muchas preguntas y luego terminé concentrándome de más hasta un punto en que yo ya no manejaba mi cuerpo, mi cuerpo se estaba moviendo solo, no me moví tanto, pero no sé, sentía que lo único que tenía era la visión, pero veía todo de otra manera, o sea, los colores, o la luz”.
- Denisse: “Yo, por ejemplo, ahorita estoy dándome cuenta de lo que hablamos en la clase de la Filosofía del Arte, así que pondremos en práctica lo que hemos aprendido. Me siento vulnerable, pero no significa que sea malo. El silencio es lo que necesito para descubrirme, para mí no es difícil abrirme y ser quien soy, me da miedo llegar a perderme. Probé los diferentes niveles

del espacio y en un momento sentí un impulso de adrenalina. En ningún momento me sentí diferente, en todos me sentía grande y estaba apreciando las diferentes cosas bellas que ofrece cada nivel del espacio. Me gusta mirar hacia arriba, y eso era lo que trataba de buscar”.

- Edwin: “Me doy miedo porque yo ya sé como soy, y lo que son, y al no moverme me da miedo porque siento que no me conocen como soy, porque soy una persona muy activa que siempre está moviéndose, y al no comportarme así siento que cuando me conozcan en verdad no van a apreciar o saber realmente quién soy”.
- César: “Siento que soy muy consciente de lo que soy, al principio me empecé a sentir vulnerable, pero me puse a reflexionar y ya di cuenta que ya sabía que soy una persona que se deja pisotear, por las palabras o acciones, por personas que no significan nada para mí, pero llega un límite en donde ya me tienen tan en el piso en donde de la nada nace un impulso que me saca, y saca mi verdadero ser. Pero esa persona fuerte pero es un cascarón, que por fuera se muestra fuerte y por dentro es una persona sensible. Era bien extraño pensar en cómo me he dejado pisotear, y eso mismo me hizo generar mucha adrenalina y aun así mi cuerpo me decía que aún podía aguantar más, pero de nada me levantaba”.
- Cecilia: “Yo no pude empezar a analizarme a mí, no sé si es algo que tengo pensado de hace mucho tiempo pero yo era como muchas personas. No me visualicé siendo yo, me percibí como en un viaje donde visualizaba a otras personas, pero no pude verme a mí. Me aprecié y me dio paz. Hubo también un momento en el que sentí también mucha adrenalina, no ansiedad, sentía como si llenara una maleta y tuviera muchas cosas y no pudiera cerrarla, me sentía llena de cosas, no sé, sentía que iba a estallar. Después de ya ser yo, transcurrí en mí, al último llegué a la conclusión de que sin el otro no soy yo. Entrelacé los dedos de mis pies con Kimberly y ya era mucho, sólo hice eso y era todo. Siento que lo mío fue más interior que exterior”.

- Cristina: “Me sucedió una pequeña confusión porque con ese tipo de instrucciones, ¿qué haces? Te cuestionas, entonces dije: «No quiero cuestionarme, realmente nunca quiero saber quién soy, tal vez para saber quién soy necesito irme sola con lo más esencial para realmente saber quién soy». Después de ese pensamiento, sólo dejé de accionar, siempre tiemblo y dejé que ese temblor sucediera, le ayudé a salir. Es la primera vez que con una pregunta así no me siento mal, sin crisis”.
- Dulze: “Inmediatamente luego de que nos pidió que nos presentáramos lloré instantáneamente, sucedió sin que lo planeara, salió sin pedir permiso. Y ya después de eso mi mente se quedó en blanco y vi imágenes borrosas de mi niñez, luego sentí mucho enojo, mucha presión. No bajé de nivel porque no quería. No quería moverme, a pesar de las circunstancias soy muy firme. Descubrí que soy hipersensible. Sentí muy fuerte la presencia de Paulina, mis sentidos se agudizaron mucho”.
- Paulina: “Creo que me pasa algo similar a lo de Dulze, estaba pensando en la pregunta, y creo que al abrirme quedo como receptor de muchas cosas, entonces lejos de mostrar quién soy, siento lo que recibo. Y por eso creo que pasó lo que pasó”.

Conclusiones del coreógrafo: Sucedieron dos cosas bastante interesantes. Considero que la inmovilidad tuvo un efecto fuerte en los bailarines cuando les hice esta pregunta. Uno se da cuenta que a pesar de que están inmóviles no están abandonados, están ocupados haciendo algo, lo cual genera una presencia. A diferencia de la dinámica anterior, que era no hacer nada, parecían como cuerpos abandonados y vacíos. En la dinámica se comienzan a resaltar los pequeños detalles, como gestos y movimientos que hacemos en la cotidianidad de los cuales no somos conscientes, que hacemos automáticamente. A diferencia de ayer, la dinámica de la caminata estuvo forzada y pretenciosa, no lograron salir de la cuestión estática. Edwin, César, Denisse, Paulina y Cristina pasaron de estar en la

línea, tratando de abrirse, y cuando pasaron al movimiento dinámico de nuevo volvieron a una postura de la representación, volvieron al “hacer como que estoy haciendo”, porque es bastante evidente que cambia la dinámica del cuerpo. Cuando Edwin comenzó a correr, a iniciar una acción, la esencia del juego cambió por completo, se veía todo más integrado, como en un mismo nivel. Y esto tiene que ver con la teoría que parte de lo propuesto por el juego: si los jugadores no están comprometidos y en la misma sintonía, no va a suceder. Es jugar con las reglas que la esencia del juego propone. Por otra parte, los muchachos extrapolaron la instrucción de “abrirse a quien son”. Eso tuvo que ver con recordar quién somos, no recordar por qué somos quien somos. Esto es parte de entenderlo, el objetivo es ser quien son en escena. Me interesan las presencias, sus presentes, y eso también debe ser asunto de ellos. Hay que evitar perderse de la realidad. La acción es la atención, estar en el presente. Hay que llevar la atención al presente, el pasado no existe porque ya pasó. Hay que estar abierto a lo que sucede en el presente, si algo me genera una reacción, hacerlo. Estas propuestas parten de lo que somos, mucho de la no representación tiene que ver con aceptar y saber quién soy. No se puede uno subir al escenario y pretender ser alguien que no eres, esta propuesta parte de eso. Si vamos a trabajar el tema de la representación vamos a partir de ellos, que no pretendan ser alguien. Por eso partiremos de esa pregunta.

23 de febrero del 2018 (Día seis)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Esta dinámica es para crear una relación entre los bailarines y seguir indagando en lo que compete a la acción. Buscar en ellos y que descubran el verdadero origen de la acción. Accionar y reaccionar con el otro. Mirarse a los ojos provoca muchas cosas, eso lo tomé de la *performance* de Mariana Avramoviq, que consistía en estar sentada en una silla junto con una mesa, teniendo otra silla sola de frente y mirar a los ojos a quien se sentara en a ella. En el silencio, la quietud, el simple hecho de estar sentados y mirarse a los ojos ya provoca algo en el cuerpo y, posiblemente, cambia el estado de inmovilidad según la reacción que genere la persona que está de frente.

Instrucción de dinámica: Pasar al centro y, si alguien lo sentía, pasar con la persona que estaba “adentro de la escena”, mirarse a los ojos y dejar que la reacción que provoque el otro emergiera hacia afuera. Una vez terminada la interacción, salir de ahí hacia “afuera de la escena” (lo cual aún es dentro del escenario) y observar lo que sucede con los demás compañeros. Accionar nuevamente en caso de ser requerido.

Impresiones de alumnos:

¿Qué sucedió con los cuerpos cuando entraron al centro del escenario?

- Kimberly: “Se ven abiertos a todo. Casi todos llegaron con la persona a la que más le tenían confianza”.
- Denisse: “Es difícil para mí desprenderme del ruido. No hablar y sólo ver es un poco difícil. Pero en cuanto siento que el otro me habla con la mirada siento la conexión. Pero sí es difícil entrar. Cuando entraban Edwin y Paulina estuvieron solos en la escena, separados parecía que platicaban, y esa fue la historia que me hice en la cabeza”.
- Cecilia: “También se vuelve a lo que decíamos ayer, ya en el centro me sentía más vulnerable que afuera. Hablando de la zona de confort, en el centro mi cuerpo estaba cómodo, adentro. Pero afuera no. Allá afuera mi cuerpo se

sentía tenso y mi mente no, y adentro sentía mi cuerpo relajado pero mi mente tensa”.

- Cristina: “Creo que sucede que hay un cambio. Sucedió en el cuerpo que esperaba, receptivo. No hubo nadie que sólo estuvo ahí, se tenía que estar receptivo”.
- Edwin: “Siento que éramos nosotros mismos, no fingimos ni tratamos de hacer un personaje. Fuimos nosotros mismos, yo me reí como siempre, Kimberly y Cecilia se pelearon, Paulina con ganas de llorar, como siempre. Noté una naturalidad en general”.
- Paulina: “Sentí afuera como nuestra zona de confort, y entrar fue muy difícil. Se percibía esa barrera tensa entre afuera y adentro”.
- Dulze: “No podía entrar, si la pensaba tanto era porque realmente no quería entrar. Estaba nerviosa por quién me iba a tocar. Me sentía indispuesta”.

¿Qué determina su comportamiento frente al otro?

- Cecilia: “Yo no quería pasar con Kimberly, pero sentía una responsabilidad por pasar. Gasté mi oportunidad y mi energía en eso, quería que me tocara el ejercicio con alguien más y ya fue difícil recuperarme de eso”.
- Kimberly: “La confianza”.
- Edwin: “La seguridad personal que tenemos y también a la otra persona”.
- Denisse: “Lo mismo que dijo Ceci”.
- Paulina: “El estado de ánimo de las dos personas”.

Aspectos generales que quieran comentar.

- Cristina: “Yo estoy en desacuerdo en lo que dice Paulina del estado de ánimo. Yo lo tomé así como neutral, lo más neutral. Yo afuera me preparé en lo neutral para luego entrar”.
- César: “Estaba más consciente. Pensaba en la acción, y decidía no entrar. Estaba en el dilema de accionar y pretender. Y simplemente me quedaba pensando en lo que iba a hacer y no lo hacía porque pensaba en pretender. El primer ejercicio fue jugar, no pensamos y sólo jugamos. La técnica es hacer algo que te están ordenando, lo tienes que pensar para poderlo

ejecutar, es ahí cuando vi a Kimberly y a Ceci, me puse a observarlas: No, están haciéndolo porque les nace. Y ahí ya entendí. Entonces me acordé de ayer y dije: «Sí es cierto», cuando me cansé de caminar ayer, dando esa interpretación sintiéndome derrotado, como tomando una postura falsa. Luego sentí la mirada de Kimberly, y como el amor, conecté con ella”.

- Denisse: “Yo por lo mismo estaba abajo. Esto que acaba de pasar lo relaciono con lo de la clase de Filosofía, sentí y viví la transición. Porque, por ejemplo, por lo general estamos más preocupados por el final que por el proceso”.
- Cecilia: “En cuanto a lo que dijo Denisse, y ahora que lo relaciono con la clase. Se me vino a la mente una de las cosas que hablamos en la clase. El origen lo estábamos dejando al último pero en este ejercicio no. Por otra parte yo creo ya al último no me importaba saber lo que sucedía en el centro. Me cansé mucho, pero no de manera negativa. De estos ejercicios siempre me quedo con un momento, un segundo, y siempre lo tengo presente”.
- Dulce: “Yo estaba dispuesta a rechazar a todo el que se me acercara, acepté a Edwin porque no me miró, sólo me abrazó. Me sentí muy incómoda, como si fuera la primera vez que estoy con ustedes”.
- Cristina: “Creo que también nos falta un poco de apertura para poder rechazar”.
- Edwin: “Yo me sentí mejor que ayer. Ahora la instrucción fue entrar al centro y que pase lo que tenga que pasar. Y me sentí muy a gusto. Y entré solo porque también quería estar solo”.

Conclusiones del coreógrafo: Lo que pude percibir desde afuera es muy fuerte: la relación estática entre dos cuerpos. Aunque se estén mirando, hay una relación y sucede algo en el imaginario del espectador, de las personas que están mirando/jugando, y las personas que están accionando. Es un efecto inevitable en los seres humanos ver algo y darle un significado. Aunque no tuvieran la intención

de representar ser algo (ellos simplemente ejecutaban la instrucción) las variaciones de cada pareja provocaban en mi imaginario muchas cosas que no tenían nada que ver con la situación. Kimberly y Cecilia generaban para mí ser dos niñas chiquitas que estaban jugando. Denisse y Paulina me evocaban la sensación de una película erótica. En la inmovilidad se pueden generar muchas imágenes o acciones en el imaginario. La comunicación que generan estos cuerpos, la imagen, su presencia dice algo. Aunque no te digan nada porque no se mueven, como espectador comienzas a generar algo. Los chicos pensaban en accionar cosas (y no lo hacían) y yo misma pensaba en lo que estaría bueno que generaran, eso que casualmente ellos estaban pensando. Eso me hace pensar que tal vez cuando el bailarín no pretende “hacer como que hace” sino “hacer”, se genera una conexión como instintiva que pone a todos lo que están en ese espacio en la misma sintonía de lo que está sucediendo, aunque sólo lo esté pensando. No es un hecho, sólo una teoría. Buscamos accionar a un impulso que provoca el juego, esa es la labor de los intérpretes, sin generarle un problema al otro, sino accionar para reaccionar y ver qué sucede.

Veo que para los chicos ya no es suficiente sentarse y observarse, sino que comenzaron a jugar, se besaron, se rieron; pero dentro de esta tranquilidad. Muchos pensamientos de ellos coinciden en cuanto a lo que planean y lo que sucede. Entienden que cada uno de ellos tiene sus propios prejuicios, lo que provoca que tengan sus propias reglas dentro del juego.

Ellos hoy entendieron lo que era jugar y accionar, respetando las instrucciones/consignas; siendo decisión de los jugadores si rompen las reglas o no, para crear nuevas.

Poco a poco van abandonando la idea de la representación para llegar a la acción. No del todo, pero se ve una diferencia de la primera dinámica a esta.

01 de marzo del 2018 (Día siete)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Quiero probar una estructura que permita la entrada al juego del espectador, es difícil romper la cuarta pared. En esta dinámica quise aplicar algunas cuestiones que hemos elaborado en laboratorios pasados para saber si esto me sirve como inicio para mi obra.

Instrucción de dinámica: Coloqué nuevamente a los alumnos dentro del escenario, pero a las orillas de este. Dos de lado izquierdo, tres al fondo y tres del lado derecho. La instrucción era, como lo hemos visto anteriormente, caminar y detenerse respetando su “carril” (el que estuviera delante de ellos), sólo podían ir y regresar.

Impresiones de alumnos:

- Cecilia: “Ya he estado en varias obras con estas dinámicas de caminar, pero para mí hoy fue más claro el caminar como acción y no con un propósito interpretativo. Camino porque me jala hacia adelante o hacia atrás sin ninguna razón, simplemente lo hago y ya. Recordando otra cosa, también sentía que lo mío repercute en otras personas”.
- Edwin: “Hubo un momento que me sentía aburrido, me sentía fastidiado. Me siento bastante cómodo corriendo”.
- Paulina: “Existe un momento en el que accionas por una energía que te atrae, algo parecido a la energía cinética”.
- Kimberly: “Ya me acostumbré a la inmovilidad, y creo que es lo mío”.
- César: “Pude sentir la energía de Cristina. Sentí mucha tensión de su mirada, la mirada fue la que accionó en mí”.
- Denisse: “Cuando Edwin empezó a correr en línea recta me dieron muchas ganas de sentir el peligro. Me acercaba para sentirlo de cerca”.
- Dulce: “Sólo hice lo que tenía que hacer”.

- Cristina: “Sentí muchos ritmos diferentes por parte de todos. De repente se empataban. Sentía como una melodía. Cuando Edwin empezó a correr sentí que todos se alentaron y cambió la energía grupal”.

Conclusiones del coreógrafo: Todos vibramos y toda acción que ejecutamos repercute de manera infinita en el tiempo y espacio, por lo tanto, generamos energía. Lo mismo en la escena, lo que hagas o no repercute en la totalidad. Considero que esta va a ser la estructura con la cual vamos a trabajar la obra, porque creo que se acerca mucho a los propósitos de la misma, habrá que explorar más. Me parece una aportación valiosa esto de que cada quien tiene un ritmo diferente, esto es lo que el silencio permite y, a su vez, ese ritmo permite que habrán su verdadera identidad. Como Dulze, todos lo lograron comparativamente a otros ejercicios, ya están entendiendo esto de accionar, creo que Dulze era la única que se veía ahí sin esta cuestión de irse. Esa es la línea delgada entre el estar e irse mentalmente, precisamente, parte de ese control de no pensar en el estar porque el estar es un estado pleno en el que existes y en el que estás atento en lo que sucede. Paulina me parece que tiene aún una definición errónea. Hay que buscar encontrar esa línea entre el estar pensando y el estar presente, es decir, no es lo mismo pensar en accionar que accionar, y eso se refleja a través de la mirada, se nota una mirada lejana y ausente cuando el bailarín está pensando y una mirada presente cuando está simplemente accionando, esa segunda mirada es lo que tratamos de traer. Otra cosa, otro aspecto: el factor energía. Este día pudieron lograr concentrar la energía, y tiene que ver con su atención, aunque en momentos se fueron lograron estar ahí, por eso su energía logró mantenerse. Mañana seguiremos trabajando este ejercicio con la premisa, voy a hacer un glosario de movimientos ordinarios/comunes que podemos hacer porque son movimientos que hacen ahí. Para no caer en la simulación deberemos accionar lo que toca el día de hoy. Hay una estructura coreográfica, sí, pero tal vez hoy se genere algo distinto dentro de esa estructura porque hoy caminaré distinto, tal vez ya haya podido

identificar los diferentes agentes externos los cuales nos permitirán buscar cosas nuevas que deberemos permitir que sucedan. Fue un momento bello porque todos estaban moviéndose, fue un contraste, porque rompió con la dinámica, fue muy sutil, entonces esos contrastes alzan los movimientos o las acciones aunque sean muy pequeños. Porque es algo que sobresale porque no pertenece al ritmo de lo que está sucediendo.

Hasta este momento llevo 15 minutos montados.

Consignas:

- Entrar caminando y deteniéndote de un lado al otro sin salirse de su frontalidad.
- César se revuelve en la pared.
- Edwin comienza a correr de un lado al otro.
- Edwin rompe con la dirección de la corrida y los demás también lo hacen.
- Edwin se detiene y todos se detienen.

02 de marzo del 2018 (Día ocho)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Probar el uso del tiempo lento con todos los bailarines.

Instrucción de dinámica: Establecer una nueva consigna para probar el tiempo lento.

Impresiones de alumnos:

- Cecilia: “Tiene que ver con esto que decía Paulina. Hubo un momento que me quería reír, como ya había dicho un día anterior, me doy cuenta cómo impacto a los otros y ellos en mí. Me di cuenta de que no hay acción sin reacción, tiene que haber algo para que podamos accionar, aunque se nos ponga la consigna, hay algo dentro de nosotros que nos hace accionar. No están separados. Por ejemplo con lo de la risa, porque la imbécil de Paulina ya se había salido del límite, y no fue necesario verla, me di cuenta rápidamente. Y de todo eso me di cuenta tanto en mi como en otros compañeros, esto de la acción”.
- Paulina: “Yo traté de estar aquí, como me dijo ayer, pero siento que cuando estoy aquí veo a todos los demás y me dan risa. Ver a todos los demás hacer esas cosas, me desconcentra. Por eso me voy, porque siento que así me concentro más”.
- Denisse: “Ahora me concentré más en sentir desde lo pies, y sí me funcionó, porque cuando Edwin caminaba sentía su pisada, lo que me hacía sentirme inestable. Cuando caí, las pisadas de Edwin me retumbaban, y me quedé ahí percibiendo la sensación”.
- Kimberly: “Esta vez me dieron ganas de hacer un sonido, y por eso grité”.
- Edwin: “Creo que ahora me concentré más en mí, y sentía mucho las brisas de las personas que pasaban. Quería empujar a Cristina y no lo logré (Cristina dijo que sí lo sentía). Antes de que usted me diera la instrucción de

correr, ya lo iba a hacer. Como que ya tengo más control de estar aquí. Sentí mucho placer cuando Dulze me empujó”.

- Cristina: “Cuando Edwin se paró a respirar fuerte, también lo hice, pero porque me contagió su respiración”.
- Paulina: “Empecé a sentir rechinar del piso cuando caminaba lento, y lo disfruté bastante”.
- Dulze: “Mi primera oportunidad de accionar fue ir al baño, y la segunda cuando empujé a Edwin”.
- César: “Quería provocar que Paulina se cayera, quería reírme mucho, carcajearme por ver a alguien caer. Pero no me salió”.

¿Qué sintieron cuando comenzaron a caer lento?

- Cecilia: “A mí me encantó. Siempre he querido hacerlo. Es el tiempo en el me siento más cómoda. Aún en la lentitud, hay ciertas velocidades. Hubo un momento en que me desconecté de la velocidad que yo llevaba cuando veía a otros compañeros, entonces iba a su misma velocidad, luego volvía a lo mío”.
- Dulze: “Odio lo que sea caer lento, todo me duele. Todo lo que me produce dolor, lo odio, siento que se arruina todo lo que hago”.
- Paulina: “Bajé muy rápido porque estaba muy cansada”.

Conclusiones del coreógrafo: Me doy cuenta de que para unos cuerpos es más fácil desarrollar la inmovilidad y el tiempo lento, por lo tanto no pretendo ir en contra de la naturaleza de sus cuerpos, entonces, nos vamos a poner de acuerdo para ver quiénes van a desarrollar la lentitud y quién no. Creo que desarrollar habilidades corporales va a tener mayor beneficio. Hoy con esto de la inmovilidad me di cuenta de la estructura que sigue, falta alargar más el principio, tal vez tenga que ser más paulatino. Me gustaría retomar el ejercicio de pararnos con el público y ser, tomarlo otra vez, y mi principal preocupación es que no se perciba el tiempo paulina. Edwin, quiero evidenciar tu cansancio a punto de explotar. Entonces, lo que yo pretendo es

que se vea que tienes que correr, Edwin, que se vea que te estás desarmando y cuando te detengas que se vea que te falte el aire, terriblemente para que eso sea el contraste. Luego de que te recuperes los demás se quedan solos en la escena hasta que alguien accione. Otra cosa, César, creo que a ti te voy a limitar la acción de caminar y detenerte, esto de los movimientos cotidianos, y una vez que termines de retorcerte en la pared, que tiene que durar bastantito, más o menos cuando Edwin empiece a correr, te vas a detener y vas a quedar en el piso y ahí te quedas. El tiempo lento requiere de mucha fuerza, de mucha concentración, mantener un tiempo, un flujo en el movimiento, realmente no es fácil ni cotidiano, es muy complejo, inclusive si camináramos muy lento. Esta dinámica me sirvió para ver qué va a seguir, cuál es la línea que estamos siguiendo realmente.

Hasta este punto de la coreografía llevo 20 minutos montados.

Consignas:

- Cuando Edwin se detiene de correr los demás bajan hacia el suelo en tiempo lento.

07 de marzo del 2018 (Día nueve)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Elaboración de una frase de 16 movimientos cotidianos o sencillos. Esto para, en caso de que funcione, agregarlo a la obra. Sino, servirá de práctica para que los muchachos aprendan a accionar, descubrir y entender qué son esos movimientos y hasta dónde pueden llegar.

Instrucción de dinámica: Elaborar una frase con 16 movimientos cotidianos.

Impresiones de alumnos:

- Cecilia: “Fue difícil encontrar movimientos cotidianos. Había algunos movimientos que acepto, pero no lo siento tan puro como el de los deditos, porque los siento muy cotidianos y algunos no”.

- Denisse: “Me basé más en el momento de dormir. Y, por ejemplo, qué movimientos hago cuando tengo cólicos o ando en la cama, me muevo mucho en la cama”.
- Kimberly: “La que hizo movimientos más cotidianos fue Dulze”.
- Dulze: “Yo siento que para mí fue difícil. ¿Cuándo es el momento en el que haces movimientos cotidianos? Pues cuando estás aburrido. Y decidí hacer movimientos poco importantes. Pensé en estar aburrída y salió más fácil”.
- Edwin: “Yo me basé mucho en los movimientos que hago cuando me despierto, porque como no quiero salir de la cama, me pongo a estirarme y a moverme. Pero también batallé mucho”.

Conclusiones del coreógrafo: Este fue un ejercicio para abordar más el movimiento cotidiano. En la obra no funciona. No funciona. Esto queda fuera.

21 de marzo del 2018 (Día diez)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso.

Instrucción de dinámica: Acomodé a los chicos en lugares aleatorios, a partir de los cuales accionarían a la siguiente consigna, e iniciarían en la inmovilidad. Luego de desarrollar lo ya conocido habría que correr de un lado al otro cuando Cecilia iniciara la caída en movimiento lento.

Impresiones de alumnos:

- Cecilia: “Creo que ahora afectó mucho cómo caí, porque la vez pasada me sentí súper bien, pero no recordaba en qué dirección empecé. Ahora quise caer con la cabeza, luego se me regresó al centro, luego no pude controlarla. Me perdí en la caída. Todo el tiempo que estuvimos accionando tuve miedo, estaba demasiado atenta. Estaba esperando que algo sucediera y ese suspenso me daba miedo”.

- Edwin: “Ahora nos concentramos más en lo que teníamos que hacer, pero por ejemplo cuando nos dan ganas de reír no podemos dejar que pase el momento. Pero nosotros sabemos que en realidad podemos dejar accionar a ese tipo de cosas. Nos falta saber dejar que suceda”.
- Dulze: “Y cómo recuperar la atención sin que se vea fingido o forzado”.

Conclusiones del coreógrafo: No forzar a que las cosas sucedan, porque hoy me di cuenta de que el cuerpo predispuesto a la acción es muy diferente a un cuerpo que no espera algo. Hay una línea muy delgada entre accionar y disponerse, por ejemplo, accionar tiene que ver con una reacción, tiene que ver con algo que sucede en el momento; lo predispuesto es una acción igual pero con un plan anticipado. En el caso de la risa, como perderlo y luego recuperarlo, si hay algo que me saca de mi plan tengo que volver la atención de lo que sucede y seguir la consigna en caso de que hubiera. Hay que buscar jugar, que las cosas sucedan, realmente gastar la consigna, cansarse, y cambiar otra. Entonces eso genera una tensión y una atención, esa tensión genera una atención, en este caso, camina, ve al público, y empieza a hacer lo tuyo, a la defensiva no, o viendo al técnico.

Observaciones: El día de hoy recapitulamos la estructura de consignas que llevamos oficialmente hasta el momento. Agregué una consigna más al principio para dar inicio (aunque realmente no lo tiene) para la obra. Creo que les hace falta potencia muscular en general, se ve que les pesa el cuerpo, entonces hay que trabajar eso, como que sí se genera una energía y se cansan, hay que arriesgar todo ahí en el momento, igual el espacio va a cambiar, entonces la corrida va a ser muy diferente; aunque apoyar esta postura contradice la idea de la cotidianeidad, y supongo que más que yo aprender a apreciar la capacidad corporal de los bailarines, ellos tendrían que poder proyectar toda su energía.

- Dulze: Darse un momento para presentarse antes de activar su acción.

- Cecilia accionó hacia la diagonal, cosa que no había pedido. No me molesta, pero rompe con la consigna propuesta.
- Aún fuerzan a que sucedan las cosas.
- Falta recuperar la atención luego de un suceso que surge fuera de las consignas.
- Falta llevar la corrida de Edwin hacia el límite del cansancio.

Consignas:

- Todos inmóviles con diferentes frentes (los que ellos decidan), trabajando la inmovilidad y el estar.
- Kimberly permanece inmóvil.
- Dulze pasa al frente y acciona su consigna personal.
- Cuando Dulze termina su acción los demás comienzan a caminar en una sola dirección (la que ellos elijan), la consigna consiste en caminar en una sola dirección, ir y venir, caminando, corriendo, deteniéndose o arrastrando los pies. Cada uno sólo tiene una oportunidad de generar una acción ajena voluntaria y/o involuntaria a la consigna de ese momento.
- Edwin comienza a correr de un lado al otro en la misma dirección que camina.
- Edwin rompe con la dirección que corre hacia todas las partes del espacio y eso genera que todos rompan con la dirección en la que caminan.
- Edwin se detiene, todos se detienen. Cecilia inicia la caída lenta.
- Edwin recupera el aire, sale y el resto sale hacia las laterales del espacio.
- Mientras cae Cecilia, correr de un lado al otro del espacio.

22 de marzo del 2018 (Día once)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso.

Instrucción de dinámica: Repaso.

Impresiones de alumnos:

- Paulina: “Nunca me había puesto a ver a los demás. Pensé en hacer todo más relajado y verlos. Todos se ven en trance. Los veía y nadie se daba cuenta que los veía”.
- Cecilia: “Llegó un punto en el que era incontrolable lo que quería hacer. Edwin me jalaba mucho”.
- Edwin: “Creo que ahora estaba más concentrado de lo normal, porque sentí muy diferente todo, la corrida y la caminata. Cuando caminaba me di cuenta que mis brazos se movían diferente, tenía los brazos muy sueltos. Cuando comencé a correr me desesperé porque ya no sabía a donde ir, pero en vez de eso decidí seguir corriendo. Luego quise seguir corriendo en las partes de las laterales”.
- Dulze: “Yo sentí mucho miedo. Me dio pánico que me empujaran o algo”.

Conclusiones del coreógrafo: Buscan la agresión. La repetición genera una huella en el espacio, es muy interesante porque sucede un movimiento una y otra vez, es como si tu mente ya supiera lo que va a pasar y como si viera la imagen que antecede a la acción, eso genera una huella, no sólo es una trampa del tiempo sino también en el espacio. Sin embargo, el crecimiento del cuerpo, de las uñas y del cabello es lento, casi imperceptible. Aun así el tiempo lento desobedece a nuestro movimiento cotidiano, es “irreal”, a diferencia del tiempo rápido, me di cuenta de esto porque cuando estaba viendo caer lento a Cecilia su cola de caballo cedió a la fuerza de gravedad y cayó. Entonces esa fue la manera en la que me di cuenta de que el tiempo lento es completamente irreal (excepto en los momentos ya

mencionados), al menos en nuestro existir cercano. Otras cosas pueden ser lentas pero no nosotros, el pulso de la realidad es acelerado. Se puede confundir con los movimientos pequeños, pero tú en tu interior y en todo lo demás no vas lento, tú puedes decir “voy lento” pero lo estás generando, en cambio el rápido es totalmente inconsciente, el movimiento lento es voluntario y el rápido involuntario.

Observaciones: Creo que Dulze puede accionar las veces que quiera. Cuando Edwin se detiene, vamos a agregar otro momento de acción a todos: uno de una acción y el otro una acción completamente transgresora. Yo sentía al igual que Cristina que necesitábamos algo, que tal vez no se lo permiten porque no tienen la consigna.

11 abril del 2018 (Día doce)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso.

Instrucción de dinámica: Repaso.

Impresiones de alumnos:

- Edwin: “Me cansa más el principio que lo demás. Siento que mi caminata no es tan pensada”.
- Cecilia: “Es el primer ensayo donde me pongo a mirar lo que sucede. Me gusto más el ensayo pasado porque me sentí más auténtica. Yo pienso que la risa se genera como una manera de sustituir el error”.
- Paulina: “Sentí como que este salió mal. No sé si era que había sido planeado, siento que algunos lo están sobreactuando, algunas cosas, en general”.
- Cristina: “Por el espacio tenía vista más panorámica, estaba más atenta”.
- Denisse: “Me sentí más concentrada”.

Conclusiones del coreógrafo: Creo que hay que buscar que no haya espacios vacíos, hay que procurar no irse cuando estamos en la inmovilidad y cuando rompen a la caminata libre, para eso hay que mantenerse atentos a cualquier cosa que pueda suceder. Me pasa, como coreógrafa, que mientras ensayamos tengo la necesidad de aplicar más consignas para que quede según mi gusto, entonces, me doy cuenta que es difícil soltar la obra, hoy estuve más atenta a lo que sucedía que en otras ocasiones, no sé si la vez pasada estaban más atentos. Esta vez me pareció mejor, porque siento que todos en sus acciones fueron más honestos, en especial Paulina, que tiende a sobreactuar y posiblemente por esa razón ella sienta que salió mal, porque probó una circunstancia diferente, soltó el control. En la cuestión que habla Cristina sobre la repercusión que tiene el espacio sobre los intérpretes, tal vez sea cierto el hecho de que entre más grande el espacio más

grande tiene que ser la atención, no sólo personal sino grupal, en espacios pequeños es más fácil. La acción no es lo mismo que la reacción porque la primera es completamente voluntaria a diferencia de que la segunda que es involuntaria. Utilizo dos niveles de acción, uno que sobrepasa a nivel superficial la consigna sin alterar esta, y otro que busca romper la consigna casi por completo, sacar a los jugadores de la consigna a sabiendas que tienen que volver a ella. Me gustó Cristina hoy, creo que tiene una atención diferente, hoy me pregunto por qué se genera la risa. Mi propia obra me hace desesperarme, paso por muchos estados, de la atención completa a la ansiedad, y no sé si interpretar mi ansiedad como mi máxima expresión de la atención, estás tan atento que estas generando un prejuicio de lo que va suceder y al ver que no sucede te genera ansiedad, te mantienes a la expectativa, porque creo que estamos muy acostumbrados a leer lo que sigue, mantener lo que no es predecible es incómodo, es como si el espectador entrara en conflicto. Cuando se cambia el sentido de la caminata hay que mantener la atención, sobretodo en esta parte, caminan sin sentido, hay que buscar un sentido, parecen *zombies*. Me gustó que la corrida aumentara de intensidad cuando Cecilia termina de caer.

12 de abril 2018 (Día trece)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: El montaje del final de la obra. Luego de pensar sobre lo que sería el montaje del final, me volví a encontrar con una problemática que ya había analizado. Esta necesidad insaciable de mantener el control me ha llevado a retarme y hacer algo que supera los límites de mi control en mi capacidad como coreógrafa. Y esto, para cuestionar la idea del poder del coreógrafo.

Instrucción de dinámica: Pedirle a los intérpretes que, cuando llegara el momento de accionar el final, ellos lo decidieran cuándo hacerlo. Una persona acciona y los demás lo siguen.

Impresiones de alumnos:

- Paulina: “Fue muy rica la respiración, el vaivén salió solo porque comenzamos a conectar las respiraciones. Con la calma luego de la excitación fue como llegamos a eso. Cuando salían las compañeras sentía cómo salía la energía y cuando regresaban se sentía protegía. No creo que fuera necesario que se fueran. No quería dejar caer a César. Cuando Denisse y Dulze se cayeron me sentí expuesta”.
- César: “Yo también sentía innecesario que se fueran. Yo no podía ver a nadie, pero me podía sentir como una base, un edificio. A veces cedía y a veces no, mi cuerpo era el que cedía”.
- Denisse: “Me salía porque no me sentía conectada con los demás, y volvía para ver si podía conectarme con ellos. En realidad estaba probando la inercia del vaivén. Con Dulze sentí la conexión, por eso pudimos bajar suavemente”.
- Edwin: “No veía a Dulze ni a Denisse pero sentía su impacto hacia nosotros. Cuando ellas cayeron al suelo, no me importó. Yo tuve dos imágenes al principio, me imaginé como un moco, ese con el que juegan los niños”.

- Dulze: “Sentí dos cosas que me jalaron. Cuando estaba en la masa sentí el tacto de la mano de César y, después de eso, intentaba buscar la conexión, pero no me sentía conectada, pero ya en otro momento sentí que algo me jalaba hacia abajo, hasta que sentí el peso de la cabeza de Denisse en el cuello y eso me jaló. Caímos muy suavemente y aun no entiendo cómo pasó. Y después de eso ya no sentía necesidad de accionar porque estaba predispuesta a que era el final”.

Conclusiones del coreógrafo: Tenía una imagen muy clara del final, quería que todos cayeran, pero es una manera más de establecer un control, el cual ya está a través de las consignas que di, sin embargo, este control se rompe cuando los bailarines deciden accionar las consignas y la manera, cómo y cuándo; ellos tenían la libertad de accionar dos veces en la manera en que lo desearan. No quería que sucediera lo mismo al final, por lo tanto les di la consigna, pero en realidad ellos decidieron el final, el cual fue el resultado del laboratorio. Lo primero fue que Edwin se acercó a César y lo siguieron, fue muy evidente la percepción entre los cuerpos, no sólo a nivel físico, también presencial. De ahí se dio el vaivén, la salida de Denisse, Dulze en su caída. Creo que la manifestación más grande de pérdida de poder que puede tener un coreógrafo es que los bailarines decidan el final. Por lo tanto, no sé si dejar las consignas que ellos establecieron hoy o dejarlo de manera libre, que ellos accionen lo que quieran para el final. Y es difícil, porque si ellos deciden el final yo no sabré cuándo realmente suceda, lo que me compromete a mí como coreógrafa a mantenerme atenta en el proceso creativo mientras se presenta. Por lo tanto, en esta situación el coreógrafo pasa a ser un bailarín más de la obra, puesto que tiene que estar atento al momento en que termine; y los bailarines se convierten en coreógrafos, ya que ellos deciden cuándo se acaba la obra.

Hoy faltaron Cecilia y Cristina y eso afectó de manera directa el ensayo, puesto que no están sus acciones para consecuentarlas no es posible ensayar de

esa manera, porque se hacen suposiciones de lo que puede pasar y ese no es el objetivo de este trabajo.

Consignas: Para el final: César se levanta antes de que Cecilia toque el suelo, una vez que Cecilia toca el suelo y los demás terminaron de correr alguien acciona el final y los demás lo siguen.

13 de abril del 2018 (Día catorce)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso del final.

Instrucción de dinámica: Repaso del final.

Impresiones de alumnos:

- Dulze: “Considero que cuando estemos en función vamos a traer adrenalina, porque sabemos que es presentación y hay cierta presión sobre nosotros y tenemos que controlar nuestro modo bailarín. En escena, puede que salgan muchas cosas, porque la mente vuela y en presentación corremos peligro de exagerarlo. Hay que mantenerse en el nivel y guardar la energía, tenemos la ventaja de que somos nosotros mismos y no estamos representando a alguien, tenemos esa ventaja”.
- Paulina: “Es más fácil interpretar que ser. Siento que podemos crear más tensión en algunos momentos como no cortar e ir rápido, en otras partes también del principio”.
- Edwin: “Tengo duda en saber hasta qué punto puedo accionar, qué cosas hacer y qué no hacer”.

Conclusiones del coreógrafo: Hoy disfruté mucho de la incertidumbre de saber qué propondrían los bailarines como final, realmente disfruté esa sensación de expectativa hacia la sorpresa, por otra parte, concuerdo con la opinión de Cecilia respecto a que falta más trabajo en las transiciones, es decir, que aún soy muy lentos para accionar y reaccionar, pero considero que es parte del aprendizaje y que ellos están en el proceso para poderse entender y leerse entre ellos. La improvisación como la técnica es algo que se entrena. Estoy muy ansiosa por hacer el ensayo corrido y ver qué sucede a partir de lo que genera toda la tensión y la energía de la obra. Pienso que no se están arriesgando lo suficiente y eso tiene que ver con la seguridad que no sienten aún, son tímidos, y tiene que ver con la práctica y esta misma seguridad para solucionar problemas y continuar con la consigna.

Le contesté a Edwin que es algo que tiene que surgir en el momento, es un impulso que se genera ahí mismo, algo que pasa por tu mente y el cuerpo decide accionarlo. Si se piensa demasiado y se duda, no funciona.

19 de abril del 2018 (Día quince)

Antecedentes y propósitos de la dinámica:

Instrucción de dinámica:

- Todos inmóviles con diferentes frentes (los que ellos decidan), trabajando la inmovilidad y el estar.
- Kimberly permanece inmóvil.
- Dulze pasa al frente y acciona su consigna personal.
- Cuando Dulze termina su acción y los demás comienzan a caminar en una sola dirección (la que ellos elijan), ir y venir, caminando, corriendo, deteniéndose o arrastrando los pies. Cada uno sólo tiene una oportunidad de generar una acción ajena voluntaria y/o involuntaria a la consigna de ese momento, y una acción transgresora.
- César acciona su consigna.
- Edwin comienza a correr de un lado al otro en la misma dirección que camina.
- Edwin rompe con la dirección que corre hacia todas las partes del espacio y eso genera que todos rompan con la dirección en la que caminan.
- Edwin se detiene, todos se detienen. Cecilia inicia la caída lenta.
- Edwin recupera el aire, sale y el resto sale hacia las laterales del espacio.
- Mientras cae Cecilia, corren de un lado al otro del espacio.
- Para el final: César se levanta antes de que Cecilia toque el suelo a observarla, una vez que Cecilia lo toca los demás terminaron de correr.
- Alguien acciona en busca del final y los demás lo siguen.

Impresiones de alumnos:

- Kimberly: “Ahora sí me cansé mucho”.
- Cristina: “Ahora dudamos mucho. Me gusta que el final es libre. Nos falta más explorar más todavía. Sentí muy indeciso el final (todos concordaron). Me recordó al ejercicio de continuar al otro. Creo que estamos tan

acostumbrados que nos digan que hacer que no entendemos que hay un mundo de posibilidades”.

- César: “¿Es normal no saber accionar?”
- Denisse: “Ahora sentí que no reaccioné tanto. No me fui como normalmente, me pasa que cuando me voy me da mucho sueño, y ahora no me pasó. Y por eso mismo creo que no me dio risa cuando Cecilia se tiró con Paulina”.
- Paulina: “No supe como secundar el final que propuso César”.
- Cecilia: “Creo que al principio buscábamos la violencia, ahora no. Pero ahora buscamos el romance. Se quieren estar abrazando. ¿Qué cambió para de un sentimiento tan extremo pasemos a otro? En cuanto a mi caída lenta creo que es la vez que más me ha gustado, pero aún no puedo controlar cuando llego al piso. Siento que cada quien acciona su final y no buscamos el final en conjunto”.
- Edwin: “Ahora me divertí más. El hecho de que César esté aquí cambia mi presencia, porque normalmente no tengo interacción con los hombres. Necesito controlar más después de correr, siento que lo exagero mucho”.
- Dulze: “Si terminamos en el final dispersos, fue porque realmente como así. Cada quien anda de una manera. Transmitimos lo que traemos. Por lo tanto, puede que mañana salga diferente, mejor o peor. No sabemos apartar lo externo con lo que tenemos que hacer”.
- Cecilia: “Esto me pasa en otras actividades, no en esta”.
- Kimberly: “Entonces sería tan sincero si lo apartas. Se pide ser nosotros”.
- Paulina: “Aquí se supone que nos estamos abriendo, si te abres pues obviamente vas a permitir que salgas lo que traes. No puedes fingir lo que eres”.
- Cristina: “Yo a lo mejor no concuerdo con eso, la verdad es que ya estoy confundida, porque se supone que tenemos que mostrarnos tal y como somos. Yo creo que ahí siento que estoy en cero, y cuando esperamos a Dulze es mi cero, no hay nada, a ver qué sucede. Más bien creo que tenemos que aprender a no meter cosas de afuera. O sea, en una función si estoy

cansada, no voy a poner mi cansancio. No lo estoy pretendiendo si trato de evadirlo”.

- Denisse: “Es que son cosas diferentes, entre lo que eres y cómo te sientes”.

Conclusiones del coreógrafo: Creo que en general falta indagar más en la posibilidad de las acciones que se pueden ejecutar. Creo que han creado una confusión entre identificar quiénes son y cómo se sienten, entonces al momento de abrirse no están abriendo quiénes son sino que están abriendo cómo se sienten, por eso se cansan. El hecho de pensar en nuestras emociones, en cómo nos sentimos, es indagar en nuestro ser, pero si simplemente estamos no hay necesidad de pensar. No es sacrificio humano de emociones el no pretender estar atento a partir de quién eres, al final de cuentas al público no le interesa el cómo te sientes. Tal vez mucha de esta confusión del ser y el estar era lo que no nos había permitido accionar más, se habían olvidado que es un juego, estaban obedeciendo las consignas, esto debía de ser más interesante y lo estaban haciendo aburrido porque estaban ocupados mostrando sus emociones, nos importaba verlos en el aquí y el ahora, estaban preocupándose por mantener la atención y eso debía ser inminente, una acción puede ser lo que sea, pueden accionar lo que sea, un océano de posibilidades, no es reírse de la acción, es ver qué haré con la acción.

Tienen que accionar de verdad, pienso que la risa es una manera de evadir la acción y eso denota falta de entendimiento ante lo que está sucediendo.

20 de abril del 2018 (Día dieciséis)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso.

Instrucción de dinámica: Hoy, después de la plática de ayer, les pedí a los muchachos atreverse a activar para poder descubrir todas las posibilidades.

Conclusiones del coreógrafo: Empezaré haciendo la pregunta: ¿cuál fue el juego en este ensayo? Me doy cuenta de que es evidente que los muchos entienden la acción como algo momentáneo, las acciones no trascienden sino que emergen brevemente y ya. No hay que salir del juego, cada vez que accionan salen del juego, es decir, se desconcentran y no aprovechan lo que está sucediendo en el momento, no estamos jugando, estamos tratando de ser seducidos por una situación seria, no estamos buscando dialogar con los otros, no estamos permitiendo que el silencio genere sus propios dispositivos, estamos más preocupados en generar juegos de carácter lúdico que en generar juegos serios, básicamente es eso. Estar en el juego es estar ahí y dejarse seducir por una situación para acompañar al otro. Sus acciones no llegan hasta las últimas consecuencias, son cosas que suceden muy esporádicas, son intrascendentes y no hay algo que nos una, no hay una situación a la que estén jugando. Puede haber acciones individuales, pero no hay una atención que los una. La consigna es accionar una vez, pero hay momentos donde no dejan que nada suceda. Abandonan el hecho de la existencia del otro, son egoístas en su existencia. Simplemente son cosas que no suceden. Es muy bella la imagen de César allá atrás, está observando, se alimenta una cosa de la otra, él no puede accionar si no hay nada. El juego no se trata de jugar literalmente, estamos buscando que el juego mismo surja en el momento. Realmente en esta situación seria, sagrada, se limitan sus juegos, como picotear al otro, reírse, provocarse. El juego no es eso, por lo que pude entender hoy es como acompañarse. Sus acciones son completamente intrascendentes. Tienen muchas oportunidades y no han aprendido a hacerlas. Esto se puede volver muy burdo a través de la risa, al contrario, deben buscar experiencias a través del movimiento cotidiano, de la

improvisación, estamos improvisando, puede suceder cualquier cosa, hay que llevar las acciones hasta sus últimas consecuencias.

Treintaicinco minutos de absolutamente nada, de vacío, antes malamente había una intención de golpearse, había algo que los acompañaba, todos estaban pendientes jugando al mismo juego. Se trata de dejar que el juego surja, ese día, el día que lo ensayemos, el día que lo mostremos y otra cosa son las acciones fuera del juego, acciones como respiro, como adornos, porque lo que pretendemos precisamente es a través de las acciones, establecer más esta propuesta contra lo vistoso, lo espectacular, el engaño, mostrar que todos somos iguales a través de la acción, mucho depende de los participantes, que tienen que cambiar las reglas del juego.

03 de mayo del 2018 (Día diecisiete)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso.

Instrucción de dinámica: Les pedí que recordaran lo que platicamos la clase pasada.

Impresiones de alumnos:

¿Qué diferencia hubo de este ensayo a los pasados?

- Kimberly: “Ya reaccionaron. Ahora decidí trabajar mi concentración, empecé a contar para concentrarme. Regulé mi respiración para regular el movimiento que produce la respiración”.
- Paulina: “Estuvimos atentos. Ahora que me tocó hacer parte de lo de Dulze, también conté y me di cuenta de que no soportamos mucho la inmovilidad, vi que se movían mucho”.
- Cecilia: “Ahora siento que todo fue muy grupal, aunque hubo momentos de interiorización personal”.
- Edwin: “Estoy de acuerdo en que fue más grupal y me divertí más que las veces pasadas. Esta vez no me cansé cuando Paulina tenía que dar el pie de inicio, pero mis manos se pusieron muy rojas y me comencé a rascar mucho. Creo que reaccionar bien hace que nos cansemos menos (todos estuvieron de acuerdo)”.
- Denisse: “Igual. Ahora no batallé tanto, ahora sí no estuve en mi propia burbuja. Me fue más fácil seguir la corriente o sacar algo de mí, y de ahí pasaba otra cosa. Pero no tenía duda de qué hacer, y es que antes batallaba mucho para que pasara. Yo me puse a cantar en mi mente, eso me ayudó a saber mantener el tiempo”.

¿Pensaron en las acciones que tenían que accionar?

- Todos: “No. Todos sintieron que desobedecieron y no pensaron en que tenían que accionar una determinada cantidad de veces, sino simplemente se ocuparon de accionar”.
- Cecilia: “Ya no me preocupa desobedecer”.
- César: “Me quedé dormido, pero eso, ¿era una acción? Estoy muy sacado de onda porque estaba dormido, pero estaba” (Yo le comenté que era una acción porque proviene de un verbo de acción).

¿Por qué voltean a ver el piso?

- Paulina: “Veo a los demás por el piso. Siento que de esta manera los veo mejor”.
- Edwin: “Yo también lo hago por la costumbre que tengo de caminar en la calle viendo el piso”.

¿Cuál es la situación que sucede cuando Cecilia comienza a caer lento?

- Paulina: “Yo siempre la veo caer y aunque corra si me detengo en el otro lado la sigo viendo, siento en esa parte como si me uniera al público, entonces siento que en esa parte me detengo a verla y luego ya me regreso”.
- Denise: “Cuando pasa eso de Cecilia me pongo en los demás lugares y veo los diferentes ángulos”.
- Cristina: “Hoy me sentí incómoda cuando estaba cayendo Cecilia, no recuerdo que haya pasado así en otras veces, está cayendo, ¿y luego?”
- Edwin: “En las otras clases nunca comparé o traté de llevar eso a esto aquí, me fui al día en que empezamos a jugar y dije «voy a hacer que es ese día»”.
- Ileana: “Eso es a lo que me refiero con juego, vuelvo a lo mismo, no es literal, este es el juego en la estructura, hay una situación, hay reglas, hay jugadores, hay un objetivo, pero ustedes no lo saben y nada más activan lo que vaya a suceder y entonces cada quien en su mente está jugando algo distinto, su atención está en algo y eso es bueno”.

Conclusiones del coreógrafo: Paulina ve el piso, y me hace pensar que está concentrada pero no atenta a lo que sucede. Sin embargo, ella siente que si no haces eso sucede lo contrario, porque hay muchos distractores.

Pensaba en el recurso del espejo porque hoy sucedieron cosas muy interesantes, sin embargo, no sé si considerarlo como un distractor o un apoyo porque lo están usando, no ignoran que existe y lo utilizan. No pienso que los distraiga en este punto pero pienso que puede haber un cambio fuerte de atención cuando no estén los espejos, pienso que serán muy diferentes, sería interesante verlo, consideren que el espejo es una circunstancia y que no siempre estará ahí, manténganlo como recuerdo, el espacio va a cambiar.

Me pregunto qué pasa por la mente de los intérpretes en el momento en el que Cecilia cae lentamente, puesto que es evidente que hay un rompimiento en la situación, por lo tanto es claro que no estamos atendiendo la acción que está generando Cecilia. Pienso que Cristina pasó por esta sensación porque es la primera vez que todos están atentos y conectados, fue evidente que no había nada que hacer, entonces falta poner una instrucción o una consigna en esta parte de la obra, observar a Cecilia para que no quede un vacío de atención. La primera acción va a variar de función a función y de ensayo a ensayo, en lo personal, a mí como espectador, me genera más atención saber que iba a ser una persona diferente, en esta circunstancia yo también estoy a la expectativa, por lo tanto el coreógrafo pasa a ser un espectador, ya que se mantiene atento. No era como Dulce, que ensayo tras ensayo yo ya sabía qué iba a hacer, creo que también genera una atención distinta y resolver si les toca moverse del lugar donde tiene que empezar la siguiente acción. Eso se queda como consigna nueva. Creo que la repetición de las acciones ya están predeterminadas, y eso es lo interesante de esta propuesta, que estás abierto a lo que pueda pasar, hay una atención, una tensión. Por otra parte hay que cambiarle la consigna a César, va a levantarse cuando todos empiecen a caminar en todas direcciones, para que pueda acompañar a los demás en la corrida, por lo tanto lo del final va a cambiar y se va a abrir a que cualquiera pueda proponer un final, recuerden que no hay afuera y adentro, ahí estamos y estamos ocupando ese lugar.

Me doy cuenta de que no debí limitarlos a una acción, pero creo que fue necesario para regular en la exageración que era lo que tendían a hacer. También pienso que podemos arriesgarnos un poco más, hacer cosas que rebasen su zona de confort, hubo cosas interesantes y creo que por fin lograron conectarse con lo que sucedía, jugar es estar conectados, en ese sentido los felicito.

Creo que aún falta arriesgarse más en las acciones, pero eso ya lo iremos probando conforme sucedan estos últimos ensayos, porque no sabemos si funcionarán o no. Utilizar hasta el último recurso en caso de que ese día el juego lo amerite, no se trata de presionar o pretender la acción.

04 de mayo del 2018 (Día dieciocho)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Repaso.

Instrucción de dinámica: Repaso.

Impresiones de alumnos:

¿Cómo se sienten?

- Paulina: “Siento que antes nos apegábamos más a las consignas”.
- Cristina: “Creo que de lo más sencillo pueden salir cosas bien chidas”.

Conclusiones del coreógrafo: Jugar no es apegarse a la idea de lo lúdico, porque volvieron al chiste, al juego apegado a esta visión, no todos pues, ahora duro mucho, no está mal, no hay un tiempo, si la obra en ese día lo necesita, si dura 2 horas, 40, 45, es seguir las acciones que decidan en ese momento. El juego es un ritual, algo simbólico. Hoy lo soltaron otra vez. Llegué a la conclusión, que es buscar conexión sensorial, lo que pasó hoy pero en menor medida. Esto proviene desde el capitalismo, es la consecuencia de cómo el sistema nos aleja del ser, el ser y el estar, por lo tanto es lo que tenemos que buscar, conexiones, que fue lo que paso ayer. No está mal que hoy hayan tratado de rebasar el límite, es un juego serio, estamos buscando conectarnos con el otro, con lo que evoca el momento. Al principio la consigna de caminar en cualquier dirección, a diferencia de la anterior, no estuvo mal, me gustó de alguna manera, fue fuerte, no sé hasta qué punto ya se puede desobedecer o no la consigna puesto que la instrucción es caminar en todas direcciones y no tenía nada que ver o tal vez sí, pero ya, por ejemplo, pasan a otras acciones, no es parte de lo que se está pidiendo en ese momento, el final es acción y lo que venga, el principio caminar de un lado a otro, pero ahí sí es jugar, dejar que la situación que suceda en el momento, buscar la conexión y mantenerla en toda la obra. Edwin, en tus corridas, no te detengas, tú corre y no te metas en el camino de ellas, que no haya momentos en donde te detienes y detienes el flujo, corre sin parar, sin detenerte, que nadie te pueda detener, se tienen que detener si se cruza

Edwin. El final se piensa mucho, no puede haber duda ni medias acciones, porque luego eso entorpece el flujo de lo que sucede, estamos afinando detalles, cosas a considerar. Hoy volvió a pasar que se rompió, acciones con lo que propone el juego, no un chiste, son acciones cotidianas, armonía entre las acciones sensorial entre ustedes y lo que sucede en el espacio, el espacio es espacio y punto.

Hay que ser muy específicos en el cómo y cuándo de lo que se pide en la consigna.

18 de Junio 2018

El resto del mes de mayo lo dedicamos a seguir repasando, aunque hubo muchas suspensiones debido a las festividades escolares. Grabamos el video, continuamos repasando, esperando a que mi co-asesora, Adriana Castaños, pudiera verlo para que me compartiera sus observaciones, también aproveché para que los muchachos descansaran.

Observaciones de Adriana:

- “No entiendo a qué están jugando, o cuál es el problema, la tarea, etcétera”.
- “No entiendo la razón de los cambios que se van dando a lo largo de la pieza: quitarse prendas, chocar, atrapar o meter el pie”.
- “Lo que me hace más ruido es el asunto de la “presencia” de los bailarines, en general, parecen ausentes con una neutralidad forzada; saben lo que hay que hacer, pero no saben (o no se ve) por qué; por lo tanto, no hay acciones, hay simulación”.
- “En suma, me dejas a mí, como espectador, fuera de la jugada”.
- “Si algo te sugeriría es trabajar lo que te comento sobre la presencia (que no es representación)”.
- “Creo que a la distancia, y por video, apenas puedo decir eso, espero que te sirva”.

Coincido con todas las observaciones de Adriana, y al releer mis bitácoras me doy cuenta de que son aspectos que ya había observado. Por lo tanto, decidí que la presentación del 25 de junio fuera un ensayo a puerta abierta con un conversatorio al finalizar la obra. Pienso que este ejercicio puede nutrir mucho el proceso de la obra. Le pedí asesoría a la maestra Violeta Hinojos, a Rosario Gómez y a Raúl Valles para que asistieran a algunos ensayos y pudieran contribuir con alguna aportación.

Cité a los alumnos a tres ensayos esta semana, donde trabajaremos algunos aspectos de la presencia. El miércoles 20 asistirá la maestra Violeta para hacerme sus observaciones.

20 de junio del 2018 (Intervención uno)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Hoy asistió la maestra Violeta Hinojos. Este día decidí llevar a cabo en ensayo al aire libre a manera de intervención, la maestra me sugirió manejar los ensayos como intervenciones para que tuvieran otra concepción de lo que iban a hacer. Esto también para atender las sugerencias que se me hicieron respecto a la atención que se percibe de los cuerpos, estar en un ambiente diferente a un escenario ofrece otras posibilidades que pueden explorar. Y eso buscando que tenga consecuencia en la seguridad de lo que hacen.

Instrucción de dinámica: Al llegar al ensayo, al ser un espacio diferente, les pedí que “habiten el espacio, ocupen el espacio como nadie lo ha ocupado. Muestran el espacio con sus acciones, existan con el espacio. Recuerden que ustedes son parte de él”. Se ejecutó la obra tal cual. Al terminar les pedí que me escribieran cómo se habían sentido y que luego me escribieran una historia de qué se supone que son en la coreografía, una especie de narrativa.

Impresiones de alumnos:

Extracción literal de los escritos entregados:

- Edwin: “El día de hoy, en el ensayo al aire libre, me sentí completamente diferente, ya que hay muchos factores que se agregan al espacio, tanto para las caminatas como para la atención. El tratar de acoplarme con los factores nuevos fue algo tanto fácil y difícil, ya que no sabía si estaba bien, pero a la vez me sentía bien probándolo. Es muy cansada mi parte de la corrida, ya que al involucrar los escalones, las bancas, el espacio en general involucré más esfuerzo. Pero se siente bien en probar nuevas cosas, y si sabemos que se logra en un teatro, sabemos que sucederá también en cualquier espacio. Narrativa: La historia de hoy trata de un grupo de niños de la edad de cuatro a seis años en el jardín de niños, todos los niños tenían un carácter diferente: chillones, juguetones, gruñones, escandalosos, etc. Ese día ocurría que

nadie se hablaba porque había tenido una fuerte pelea porque no se decidían si jugar en el salón o en el patio de la escuela, eran: la niña terca, la niña habladora, la que siempre es buena, la rarita, el mocosito, el cieguito, la niña nerd. Era un complot porque la mitad quería jugar en el salón porque ahí se encontraban los juguetes. La otra mitad quería jugar en el patio en los juegos. “La habladora” no se callaba y empezó a sacudirse e hizo que “la rarita” y “el cieguito” empezaran a sacudirse porque querían ir al patio, “la niña escandalosa” empezó a subirse a las mesas, a jugar con su cabello. “La habladora” y “la nerd” se empezaron a pelear, entonces ya nadie sabía lo que querían hacer, “el mocosito” se sentó alejándose de los demás, “la terca” se quedó pasmada, le dio igual lo que hicieran. Llegó un punto donde “el cieguito” empezó a correr porque no quería escuchar a nadie hasta que todos dejaron de hacer escándalo. Se fueron a sentar viendo cómo “la nerd” se empezaba a tirar poco a poco llorando porque se hizo pipí. Después todos empezaron a correr porque el salón olía muy mal, hasta que se quedó dormida “la nerd” y los demás se fueron a ver la tele.

- Cesar: “El día de hoy me sentí fuera de lugar pero a la vez conectado con el espacio y con mis compañeros. Sentí más la acción de lo que hacía y hacían mis compañeros, como afectaba mi acción y cómo los afectaba”.

Narrativa: No le encuentro ninguna narrativa a mis acciones, siento que si se trata de una narrativa cambiaría del todo la perspectiva tanto de la obra como de las acciones. Mi punto de vista es que la narrativa la desarrolla el espectador.

- Dulze: (No escribió nada).

Narrativa: En algún lugar del espacio, tierra, universo o dónde sea, las facetas del ser humano se encuentran en un solo espacio. Sólo existiendo, con un solo propósito: ser. Está el pasivo y observador, el cual no tiene ninguna intención de moverse, lo asimilo como Dios, lo ve todo desde un solo lugar. Después se encuentra la faceta pasivo-agresiva del ser humano, tranquila, sin la intención (por el momento) de agredir. Hasta que llega

Paulina siento todo y nada al mismo tiempo. Creo que a Cecilia (pasivo-agresiva) no le agrada mucho Paulina. El detonador es Edwin, sólo cuando él quiere romper con la atmósfera. Luego de eso hay dos personas que representan la naturaleza. Son las que menos pretenden y todo lo hacen se justifica fácilmente. Está presente el ente, fantasma o energía oculta. Siempre está ahí, tratando de convivir con los vivos pero eso no cambia. En si la obra se me figura todas las facetas de ser humano porque somos predecibles e impredecibles.

- Cecilia: “Me sentí más parte del mundo y traté siempre de llevar al espacio conmigo, creo que este espacio me funcionó”.

Narrativa: En realidad no tenía una historia asignada a esta obra ya que sentía que al poner una historia de por medio pasaríamos a pretender. Siento que la historia siempre es diferente, si tuviéramos que contar una. Aquí simplemente soy yo en una búsqueda que no termino por comprender.

- Paulina: “Ya me había acostumbrado a trabajar en un lugar cerrado. Creo que en un lugar abierto hay más posibilidades de acción pero aún así quería accionar como antes, siendo que aquí no puedo arrastrarme en el piso, por ejemplo. Me trabé”.

Narrativa: Nunca ensayo con una narrativa en mente, siento que cambiaría el sentido y sería entonces lo mismo de siempre; sin embargo a lo largo del ensayo van surgiendo panoramas e historias en mi mente, que desaparecen cuando se termina la acción, luego aparecen otros. No sé por qué, pero el ensayo de hoy lo sentí muy raro, me desesperé demasiado porque sentía todo muy vacío.

- Kimberly: “Hoy no sentí nada bien. Me fue imposible quedarme estática, mi cuerpo no estaba en armonía conmigo, ni siquiera podía controlarlo. Tenía demasiadas distracciones y mi cuerpo sólo reaccionaba a ellos, por más que quise llegar al clímax de mi inmovilidad, hoy no lo logré y me siento fatal y muy triste. Mi cuerpo tuvo demasiados espasmos naturales, más que otras veces. Había en el área demasiados estímulos para mi cuerpo”.

Narrativa: Soy un fantasma, estoy ahí pero no estoy. Estoy pero no me ven, estoy pero me sienten y no me sienten. Me olvidan y me recuerdan. Absorbo energía.

- Denisse: “Me sentí como los días en los que pienso que sin la naturaleza y sin los bellos momentos en lo que uno se siente en paz, sería como sentir el calor directo en la cara y cambiar completamente de actitud”.

Narrativa: Es muy difícil de explicar o narrar de lo que se trata ésta puesta en escena ya que suceden muchas cosas en todo momento, pero a mi parecer somos espíritus que recuerdan vidas pasadas.

- Cristina: “Principalmente el factor externo, nada íntimo, me conflictúa, llegué a repetir cuestionamientos como: ¿Accionar o no?, ¿le tomo importancia o no?, ¿puedo romper las consignas?, ¿por qué no conecto conmigo y mis compañeros? Inseguridad al accionar, eso percibo.

Narrativa: Dentro de mi historia, el sol y el caminar me remitía a la vida cotidiana, el ir y caminar de un punto a otro, la desesperación del alma y de falta de “acción” me hizo desesperarme hasta el punto de buscar el juego (volví al laboratorio), así que el piso fue mi punto de encaje conmigo, no con ellos. ¿No hay personaje? Soy yo en escena.

Conclusiones del coreógrafo: Creo que voy a cambiar la primera consigna, la cual consiste en pasar hacia enfrente. Les diré que cualquiera puede accionar. Y de hecho pasó en el ensayo que de pronto varios accionaron, puesto que en el momento dí esa instrucción, se construyó algo bastante interesante porque se vio muy orgánico, los cuerpos se percibían atentos. Eso me hace pensar que tal vez debo poner consignas claras pero abiertas a cualquier construcción, o que ellos mismos deberían estar en el entendido de eso: que aunque exista una consigna se puede construir a través de ella.

Tuve la impresión de que con estas intervenciones se crea una especie de cápsula en el espacio que se interviene, donde todo se percibe de manera distinta.

Algo sucede, e incluso la gente transeúnte lo nota y, de alguna manera, “respetar” lo que está sucediendo ahí, puesto que se detienen a observar o pasan por un lado.

Tengo que plantear con los muchachos ¿qué pasa en la segunda parte (cuando todos caminan de un lado para el otro)? Porque para el minuto veintiuno ya no está sucediendo nada.

A Cecilia le voy a dar la libertad de que accione la caída lenta cuando ella quiera. Le preguntaré mañana a los chicos: ¿Qué provoca en ustedes y en su cuerpo ver a Cecilia caer? y ¿por qué corren?

- **Violeta:** “No se puede pensar antes de accionar, pero accionar te hace pensar. Intervenir el espacio tiene que ver con romper ciertas reglas, y es complicado porque eso viene desde las consignas de adiestramiento que se establecen en la educación básica. Lo que sucede a nivel cuerpo con los muchachos es que no intervienen con su propio cuerpo la acción, generando una ausencia del gesto dentro de la acción, porque ellos mismos no generan una necesidad. No existe lo orgánico del cuerpo porque no hay un propósito en ellos. La obra es bastante clara, bastante interesante y creo que logra sus momentos bellos, los cuales ellos producen cuando se relajan, debido a que vemos una intervención real. Ellos están generando a través de la acción algo que se le conoce como “células espejo”, que tiene que ver con cómo, a nivel celular, una acción tiene una repercusión en quien observa.

Tardan en accionar porque no están seguros, no hay claridad. Ellos deberían crear personalmente una bitácora de acciones. Lo que hace Kimberly es muy interesante porque ella abre o cierra el espacio.

No es culpa de ellos que se les esté complicando, al contrario, creo que es bastante interesante esta decodificación que les estás proporcionando. Esto también radica en la inmediatez actual de la información, y cómo ahora nada es en silencio. No existen ya procesos lentos, ellos ya no están acostumbrados a eso, entonces no sólo se están enfrentando a algo completamente distinto, sino algo contra-generacional”.

Observaciones: Luego de leer las bitácoras entendí que la obra se ve vacía porque ellos mismo no saben lo que están haciendo. Hay una estructura y una propuesta, pero no están sabiendo cómo ejecutarla porque están llenos de dudas. No hay presencia, como me decía Adriana Castaños, porque no saben por qué lo que están haciendo. A partir de esto llego a la conclusión de que no trabajaré a partir del “movimiento cotidiano”, sino que indagaré a través de la acción (como más adelante me lo sugirió Adriana). Creo que el que ellos generen una narrativa, aunque en cada presentación vayan a surgir cosas distintas, les dará una seguridad de qué hacen y por qué. Ya saben y conocen las consignas de la obra. Darle una narrativa no provocará que pasen cosas diferentes cada vez, tampoco creo que limite las acciones. Y no tiene nada que ver con “representar algo” (puesto que puede confundirse), sino que los intérpretes generen un diálogo interno a partir de ellos que les permita conectarse con el espacio y sus compañeros a través de lo que se está accionando. En el siguiente ensayo se los voy a plantear, a ver si con esto se genera más claridad en las acciones y el juego. Falta observar.

21 de junio del 2018 (Intervención dos)

Antecedentes y propósitos de la dinámica: El día de hoy, atendiendo un poco a lo que se había observado en el trabajo, decidí que un buen recurso sería llevar a los intérpretes a intervenir un espacio alternativo. Esto obviamente se aleja de la propuesta, pero me parece un recurso válido para atender ciertos aspectos de la concentración, atención y dinámica grupal. Nos fuimos a la intersección que se hace entre las avenidas Independencia y Victoria.

Instrucción de dinámica: Ejecutar la obra en un espacio alternativo.

Impresiones de alumnos:

- Paulina: “Pues, creo que quedó bastante claro que me sentía con mucho pánico, no eran nervios de función como otras veces, esta vez sí era más miedo. Desde que tengo memoria me ha dado terror ir al centro, me he ido acostumbrando, pero trato de evitarlo cada vez que puedo. Estando ahí parada sentía que mi cuerpo se movía demasiado y mi respiración se aceleró como si estuviera haciendo algún tipo de cardio. Creo que si hubiéramos estado haciendo una intervención de danza no me hubiera sentido de esa manera, pues es lo que sé hacer y es como una defensa ante la gente, pero al estarme abriendo en ese espacio me sentí muy vulnerable, cosa que no me pasa en los espacios de la facultad. Me desesperaba un poco ver como mis compañeros accionaban como si nada, muy normal, como familiarizados con el espacio, yo no podía caminar, mucho menos accionar, así que mejor decidí quedarme ahí y esperar a calmarme. Me sirvió bastante el contacto físico con algunos de mis compañeros que llegaban y se pegaban a mí, me daba calma”.
- Cristina: “El día de ayer me emocionó la idea de poder participar en un área pública, ya que así comencé como intérprete. Me causa ruido el que mis compañeros no estén del todo abiertos a la idea de mostrarse en este tipo de

ambientes, creo que en especial para los "bailarines" es un punto a favor. Tu mirada, tu atención abierta, tu conexión personal, con compañeros y público, es mucho, pero si se logra, puede ser una explosión de presencia escénica. Como bailarines el estar en un escenario puede ser un hogar, pero ahora toca vivir la aventura del contexto, salir de los parámetros. Me fue un poco complicado poder conectarme con los demás y que algunos de ellos estuvieran tan metidos en lo suyo que olvidaron que somos un conjunto. Lo noté en Cecilia, donde ella propone, pero casi no recibe de alguien más. Me quedé con mucha energía, quería terminar las consignas, quería ver qué sucedía. El razonamiento de accionar no funciona, si el juego está presente, la acción existe naturalmente. Creo que muchas veces se toman muy a pecho el hecho de que "Cristina" o "Paulina" están en escena, me refiero a que si hoy "Cristina" está triste en escena, en ésta puesta en escena, así es como me debo comportar, o sea, mis acciones estarán de alguna manera contaminadas o relacionadas con esa tristeza, eso no me agrada mucho, ya que siento que te predispones. Yo, "María", estoy triste pero me neutralizo, no para lo que viene, sino para esa apertura sensorial que repercute en escena. Me recuerda mucho a los ejercicios de teatro y la creación de un personaje. Han aparecido momentos en donde yo, María, soy María en escena, pero me convierto por medio de los acontecimientos y la acción en una María viejita, entre otras cosas. Espero poder explicarme".

- Cecilia: "Creo que esta vez estaba más abierta a las posibilidades, aunque siento que había tanto que hacer que en realidad no sabía cómo hacerlo. No sentí preocupación por la gente, de hecho fueron parte fundamental esta vez porque era algo compartido y eso me pareció muy bello. Puede ser más libre que en cualquier otro ensayo".
- Kimberly: "La vez pasa dije que era como un fantasma, pero en ocasiones, como la pasada en que intervenimos un espacio en el centro, me sentía como un dios, veía que pasaban muchas cosas ajenas a mí pero que a la vez también eran parte del todo. Disfrutaba de las cosas que ocurrían y me

disgustaban otras. Descubrí que no necesito de espejos para saber que pasa atrás de mí o donde no alcanzo a ver porque existen las sombras creadas por la luz, y estas también tienen movimientos. Había muchas emociones en las que trataba de controlar mi gesto de la cara. Peor me era a veces imposible”.

- Denisse: “Utilizar otros espacios para experimentar diferentes sensaciones fue muy interesante y a la vez un poco más difícil, puesto que ahora no solo éramos nosotros en el entorno, pero también fue gracioso ver y escuchar lo que sucedía, ya que de eso se podían aprovechar muchas cosas. me sorprende el hecho de que cada vez aumentamos más el tiempo del proyecto y a mi pensar es porque cada vez nos enfocamos en estar lo más conectados posibles, y eso lleva cierto tiempo de concentración, pero últimamente he sentido que esa conexión se ha logrado rápidamente y en lo que nos enfocamos ahora es en disfrutar, accionar y reaccionar sin tanta dificultad como el inicio”.
- Edwin: “El día del ensayo en el centro pensé que me iba a sentir raro o incómodo, pero creo que el estar acostumbrado a hacer cosas diferentes es bueno, batallé un poco para concentrarme al principio por las patinetas pero pude hacerlo. Lo relaciono mucho a de esas veces que estás en el rancho acampando, viendo las estrellas que no se ven en la ciudad, el empezar a jugar o hacer a lo que sea ya que no hay juguetes.

25 de junio del 2018

Ensayo a puerta abierta- Dinámica previa

Antecedentes y propósitos de la dinámica: Antes de la función, les puse una dinámica para concentrarse y concientizarse sobre el cuerpo y el espacio. En este caso, participé yo en la dinámica (lo cual me sugirió Raúl Valles) para ver si de esta manera podían entenderla un poco más.

Impresiones de alumnos:

- Edwin: “Estuvo muy padre porque empezamos muy tipo divas y después nos empezamos a dar tiros, después andábamos felices, como si nada pasara y terminamos unidos como si fuera un día típico del grupo en la escuela”.
- Kimberly: “Fue algo muy intenso, pude sentir más de un sentimiento ajeno a mí. Olvidé el espacio en donde estaban ocurriendo las acciones. Es de las pocas veces donde me he sentido más sincera y agusto conmigo misma. No me dio miedo ser yo misma. Me divertí bastante. Y me sentí bastante concentrada. Creo que mi deseo siempre fue accionar con movimientos. Me sentí como si estuviera en la vida misma, con situaciones buenas, malas y divertidas. Eran cosas comunes, cotidianas”.
- Paulina: “Al principio me desconcentraba que la maestra estuviera hablando, pero conforme fue pasando el tiempo llegó un momento en que era casi imperceptible, su voz ya era parte del espacio también. Siento que no es necesario ver a mis compañeros para unimos, de hecho me gusta más la conexión por medio de otros sentidos, el tacto por ejemplo, siento que pasan cosas muy intensas a nivel sensorial cuando nos unimos de esta manera. Se me queda la idea de que el centro jamás se queda solo, pues es una consigna muy importante para no dejar morir los momentos y que estos nos lleven a otros, a veces creo que esa es la causa de que el final sea a veces demasiado corto, siendo que se puede explotar más”.
- Dulce: “Fue una actividad con más energía, más en serio. Creo que me acabo de dar cuenta de que soy una persona pasiva y no sé cómo reaccionar ante

una situación de pelea, empujones o algo que se torne agresivo. Siempre ha sido difícil para mí proponer cosas y en estas actividades se nota. Es muy pesado jugar en serio, me hace falta volver a ser niña. La energía de los cuerpos de los demás es alta, baja o intermedia, lo que repercute en mí, me gusta, me hace pensar”.

- Cristina: “No cree ni se fue creando un personaje, el personaje ahí estaba, sin pensar algo, sólo accionaba. El espacio dejó de ser espacio, comúnmente nos conocemos, la atención abierta se hizo presente. Fue bueno que la maestra nos acompañara, lo sentí mucho más limpio y salvaba situaciones en donde comúnmente nosotros nos hubiésemos quedado intactos o no hubiéramos podido seguir la acción”.
- Denisse: “Pienso que somos muy cómodos al comienzo, porque nos vamos directo a copiar lo que la primera persona propone, pero dura poco porque en cuestión de segundos cambia el sentido de las cosas, y de ahí todo es más sencillo y divertido”.

25 de junio del 2018

Ensayo a puerta abierta - Función



Figura 1 Póster promocional de la obra, fotografía Ales Prieto, 2018

Observaciones del coreógrafo: Antes de la presentación se me ocurrió hacer una dinámica de improvisación con mi elenco, buscando de esta manera generar confianza en ellos y mostrarles cómo se podían proponer otras cosas y seguir en el

juego. Fue una dinámica muy enriquecedora, los chicos estaban atentos con sus cuerpos y mentes activos, no pretendieron y definitivamente se sumaron por completo al juego. Pensé que con esa dinámica al menos se sentirían un poco más orientados sobre la propuesta, confiados en sus movimientos, conectados entre ellos.

Tuvimos la sala del teatro experimental llena. Asistió gente del gremio dancístico, personas de teatro y artes plásticas. Lo que sucedió en la presentación es que mis intérpretes volvieron a caer en su zona de confort. Y lo entiendo. La propuesta es arriesgada, difícil de comprender a nivel corporal y presencial. Volvieron a “hacer como que hacían”, a reírse, se desconectaron.

La obra terminó y obviamente el público estaba un poco impresionado. Hubo de todo, hubo gente que mostró un gusto increíble, maravillados por lo que acababan de presenciar. Otros simplemente no podían creerlo. No dudo que estos últimos hubieran deseado salir corriendo desde los primeros 5 minutos, y los entiendo, como hablo en mi trabajo, las personas no estamos acostumbradas a presenciar otro tipo de lenguaje dentro de lo que comúnmente conocemos como danza. La inmovilidad, los movimientos repetitivos, lentos y los movimientos cotidianos no son algo que se espera de un producto de maestría (¿o sí?).

Los comentarios que me hicieron fueron muy variados, entre ellos los más destacados fueron sobre lo que les provocaban las situaciones que se les presentaban. Hubo a quien le inspiró ponerle música de fondo en su mente, y ese fue su juego, hubo quienes disfrutaron mucho de las imágenes que se formaban en esas situaciones, hablaron sobre la ansiedad e intriga que les provocó la obra, este último por estar a la expectativa de lo que seguiría, porque realmente estaban atentos. Hubo quienes nunca habían visto nada igual. A quienes no les gustó, simplemente no dijeron nada, con sus caras era suficiente saber que no habían entendido, y eso está bien. Hubo quienes halagaron mi aportación a lo corporal y coreográfico.

Raúl Valles me comentó que no veía en mi trabajo el estudio del tiempo, lo cual al principio me hizo bastante ruido. Carecía de acción y me recomendaba no hacer

uso de este término porque luego iba a crear confusión entre la definición de movimiento y acción, lo cual obedecí. Me hizo algunas observaciones respecto la presencia de Kimberly, que simplemente estaba pero no hacía nada, y que por eso se agotaba tanto. La inactividad no genera nada, el hecho de permanecer inmóvil no significa que no estés haciendo o generando algo desde esa posición. También me comentó que como propuesta plástica de movimiento era bastante interesante por la espontaneidad de los momentos y las imágenes que se creaban.

Rosario Gómez me comentó que este era un momento muy importante porque yo estaba dando el salto de lo vanguardista al academicismo dentro del arte.

En general hubo muy buenos comentarios, sinceramente más de los que esperaba.

Comentarios finales de los intérpretes

- Kimberly: “Una experiencia dancística diferente a otras, vivir el movimiento con otro sentido y espacio. Fue muy importante para mí porque así me pude dar cuenta del infinito movimiento que existe y que nunca para. Estar inmóvil suena fácil, sin embargo, es todo lo contrario, yo misma pude sentirme en diferentes aspectos, como el peso real de mis huesos y las maneras que tiene el cuerpo de cargarlo; las consecuencias de la inmovilidad, movimientos involuntarios que a mi parecer eran una necesidad de mi cuerpo al querer estar activo por la provocación de la energía que sucedía en el mismo espacio. Para mí el proyecto fue una herramienta muy importante que puedo y podré aplicar en mi vida dancística y que todo bailarín debería experimentar alguna vez en su vida”.
- Paulina: “*Polifonía de los vivos* fue una experiencia nueva y muy diferente en la danza. Fue libertad para mi cuerpo, mas no lo fue así para mi mente. El proceso tenía altas y bajas, y creo que el resultado de la última ejecución fue una baja. Las sensaciones eran confusas; al sentir que estaba todo mal, se lograba el propósito de la obra, pero yo como persona me llegué a sentir insatisfecha con mi desempeño (imagino que es porque uno como bailarín trae muy arraigada la idea de cierta energía y presencia cuando se pisa un escenario, sea cual sea éste). Como estudiante de una licenciatura en danza, considero enriquecedoras las nuevas sensaciones experimentadas durante y después del proceso”.

Resultados y discusión

Debo confesar que luego de la presentación de la obra me sentía conflictuada. Realmente sentía que no había llegado al objetivo. Entré nuevamente en crisis. Dejé descansar esto un par de días y luego le llamé a Adriana Castaños, mi co-asesora de proyecto. Le comenté lo que había sucedido en la función, y ella me comprendió completamente. Me mencionaba que ella entendía lo difícil y arriesgado de la propuesta y que era más que comprensible que por ser alumnos, aún en proceso de formación, complicarían un poco más las cosas. Me confesó que ella había tenido esos mismos problemas con bailarines ya profesionales, así que era una problemática constante en este tipo de montajes. Adriana me alentó a no ver esto como una falla, sino a darme cuenta de lo que realmente había descubierto en este proceso. “Ese es el verdadero valor del montaje y de tu investigación, lo que tú descubriste”, me dijo. Mi preocupación era tener que volver a modificar el documento, ella me dijo que no, porque al fin y al cabo esa era mi investigación previa, que tenía que dejarlo así como estaba. Entonces me tomé un tiempo, y eso fue lo que hice.

Polifonía de los vivos es una propuesta coreográfica que se adapta a cualquier tipo de espacio (ya sea al aire libre para intervenir el espacio o teatro), en ella se puede alterar el orden de sus consignas (lo cual no hice pero sería bastante interesante), se pueden explotar más cada una de las consignas y momentos o eliminarse, se puede usar otro tipo de elenco y el resultado posiblemente sería completamente distinto, se pueden rotar los papeles. Es una obra que tiene aún muchas posibilidades de investigación.

Es una propuesta que nació de la experimentación a través del movimiento cotidiano, haciendo uso de elementos temporales: la repetición, la inmovilidad y el movimiento lento. Definitivamente mi intención no era hacer un estudio del tiempo a través de esta obra.

Con esta obra pude darme cuenta de que la tríada elemental del arte es móvil. Es decir, se tenía la creencia de que los papeles del creador, intérprete y

público eran inamovibles, pero no. El creador pasa a ser público desde el momento que cede toda la responsabilidad a sus intérpretes, lo cual genera que estos sean los nuevos creadores de la obra al mismo tiempo que el público, ya que ellos están creando una interpretación propia de lo que están experimentando. La obra pasa a ser de todos y para todos, creo que ese es un comienzo para tratar y acercarse al arte y al público de una manera más sensible.

Descubrí y apliqué el silencio como un catalizador de la acción/movimiento, el cual potencializa la intensidad de lo que se está observando. Al mismo tiempo, en algunas ocasiones, los ruidos externos forman inesperadamente parte de la obra y son usados para su desarrollo. No pretendíamos usar el silencio como una negación del sonido.

Es complicado pedirle a tus intérpretes no pretender o no caer en la representación de algo. Lo que sucedió en este proceso fue que deconstruí todo su conocimiento sobre la danza. No movimientos virtuosos o sistematizados de la danza. No “hacer como que hacemos” sino “hacer”. Tener la atención de la mente y el cuerpo activo.

Es una obra de imágenes creadas por casualidades espontáneas, puesto que nada está planeado. Y esto me hace pensar en lo efímero de la vida, de los momentos, de cómo ahora no nos tomamos un momento del día simplemente para observar y contemplar. Esta obra nace un poco de eso, de cuando simplemente observo a las personas en la calle y veo todo el universo que existe en un solo momento. Hicimos uso de la improvisación, pero la improvisación es bastante compleja. Para futuros proyectos, y en caso de que los intérpretes volvieran a ser un poco inexpertos, sería recomendable partir la exploración de la improvisación pero ir definiendo ciertos movimientos, esto para evitar que se sientan perdidos. Les es difícil la improvisación debido a que los enfrenta a una problematización, porque no saben cuál es el límite o cómo iniciar. Aparte, los bailarines, y tal vez los seres humanos en general, estamos acostumbrados a obedecer o movernos de la manera en la que ya nos sentimos cómodos.

La inmovilidad no es sinónimo de inacción. Permanecer inmóviles no significa que no estén sucediendo cosas. Suceden a nivel interno, a nivel microscópico. Si el intérprete no entiende el por qué de su inmovilidad, el qué está generando a partir de su presencia y el movimiento microscópico, se vuelve completamente en vano y vacío en nivel corporal y de la escena.

Polifonía de los Vivos es un recordatorio sobre lo efímero de la vida y sus momentos. Una reflexión sobre dónde estamos y lo que hacemos en estos tiempos modernos. ¿Quiénes somos y hacia dónde vamos? Nos invita a observar y a disfrutar de los pequeños momentos de los que seguramente sólo nosotros fuimos testigos. Es una pausa en la vida, un silencio.

Fuentes de información

- Abenshushan, V. (2013). *Escrito para Desocupados*. Oaxaca, México: SURPLUS EDICIONES.
- Alonso, L. (2012). *Poética de la Producción Artística a Principios del siglo XXI*. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bel, J. (15 de diciembre de 2016). Obtenido de Catalogue Raisonné - Nom donne par l'auteur [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo&t=15s>.
- Bel, J. (15 de diciembre de 2016). . Obtenido de Catalogue Raisonné - The last performance [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F., México: Itaca.
- Canclini, N. G. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina: KATS.
- Corgano, O. (2016). ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimiento*, 1(26), 20 - 41. Recuperado de: <http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8197>
- Mujica, V. (2012). *La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea: Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza* (Tesis de Licenciatura), Repositorio Académico de la Universidad de Chile. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114380>
- Dávila, M. A. (2015). *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. Anales del Instituto de Investigación estéticas, vol. XXXVII, (p. 113-147). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.

- Derrida, J. (1978). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Anthropos.
- Écija, A. (2011). El espectador minimalista. Madrid: España: *Artea*. Recuperado de:
<http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/6/6db/00000-6dbbdd42-e058-4c78-9903-df203980123b/2/~saved-on-db-6dbbdd42-e058-4c78-9903-df203980123b.pdf>
- Errendasoro, L. M. (2010). El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras. *El peldaño*, (p. 47-52). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Recuperado de:
<https://studylib.es/doc/8706518/el-presente-de-la-danza>
- Falcoff, L. (2015 agosto). La pereza del coreógrafo. *Clarín Revista* Ñ. Recuperado de:
https://www.clarin.com/escenarios/jeromebelperezacoreografo_0_H1OVFEKP7e.html.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Vol. 50, No. 3, 7*. México D.F.: México: *Revista Mexicana de Sociología*. Recuperado de:
https://www.jstor.org/stable/3540551?seq=1#page_scan_tab_contents
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca, España: Sígueme.
- Gerlero, J. (2005) *Diferencias entre ocio, tiempo libre y recreación: Lineamientos preliminares para el estudio de la recreación*. Obtenido de
<http://www.redcreacion.org/documentos/cmeta1/JGerlero.html>
- Gigena, M. M. (2008). Promesas de otros cuerpos. *Figuraciones*.
<http://www.revistafiguraciones.com.ar>.
- Islas, H. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la daza*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta.
- Jimenez, I. (2016). "*Tiempo*" y "*contemporaneidad*" en la danza: *Cesena y el amanecer de los cuerpos*. Catálogo Eidos, Número 24. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte. Recuperado de:
http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1692-88572016000100009&script=sci_arttext&tIing=pt
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Fráncfort, Alemania: Paso de Gato.

- Lepecki, A. (2006). Introducción. La ontología política del movimiento. En A. Lepecki, *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento* (p. 13-44). España: Artea.
- Lepecki, A. (2006). La "ontología" más lenta. En *Agotar la danza. Performance y políticas del movimiento* (pág. 87- 122). España: Artea.
- Lepecki, A. (2008). Inmóvil: Sobre la vibrante microscopía de la danza. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (p. 522-548). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Pritchett, J. (s.f.). *Lo que el silencio enseñó a Jonh Cage: la historia de 4'3"*. (p. 166 - 177). Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf
- Rivas, G. L. (2014). *Cuerpo: Efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. (Tesis Doctoral). España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=97417>
- Sánchez, J. A. (1999). Pensando con el cuerpo. Documentación de la 2ª Edición de *Desviaciones*, (p. 13 - 28). Madrid, España: Desviaciones. Recuperado de: https://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf
- Siegmund, G. (2003). El problema de la identidad en la danza contemporánea. En J. a. Sánchez, & J. Conde-Salazar, *Cuerpos sobre blanco* (pp. 51-62). España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/5551>
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, España: Rialp, S.A.
- Wallerstein, I. (1999). *Capitalismo Contemporáneo, las ciencias sociales y la geopolítica del siglo XXI* en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, (p. 39-60). Colima, México: Universidad de Colima.

Anexos: Bitácora fotográfica de la obra *Polifonía de los vivos*.

Fotografías por Ales Prieto.



Figura 2, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 3, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 4, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 5, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 6, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 7, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 8, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 9, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 10, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 11, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 12, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 13, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 14, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.



Figura 15, fotografía de la obra *Polifonía de los vivos*, A. Prieto, 2018.