



---

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE DANZA

SISTEMATIZACION ANALISIS DE UNA DE UNA EXPERENCIA DE  
DESCONSTRUCCION Y CUESTIONAMIENTO DE LOS ROLES DEL  
COREOGRAFO E INTERPRETE

Alumna: Castro González, Vanya

Profesor guía: Iria Retuerto

Tesis para optar al grado de licenciado en danza

Tesis para optar al título licenciatura en danza mención: interpretación  
y coreografía

Santiago, 2017

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia, a mi madre por apoyarme en este sueño que hace cinco años vivo desde que me vine a vivir a esta región, también agradecer a las personas que siempre estuvieron alentando cada día esta investigación a pesar de que implicaba perderse una y otra vez para descubrir algo más allá en mi interior en conjunto con los intérpretes maravillosos de este proceso: Dalton, Ivan, Natalia, Catalina, Isabel, Emilia, Mariela, Gabriela, Matías, Josefa, Jorge, Nicol, Jacqueline, Rommy por creer y entregarse en esta búsqueda de la locura. A los tíos de la sede de catedral por su intención de cuidarnos y valorar el esfuerzo corporal de cada día y a los profesores como Alejandro Cáceres y Hugo Peña que son tremendos impulsores potenciadores de que cada alumno/a luche por hacer y decir lo que quiera.

Y por supuesto a la querida profesora guía Iría Retuerto por su, paciencia, entrega y ánimo incondicional de querer ayudar siempre.

## Índice

AGRADECIMIENTOS.....	2
1. Problematización	
1.1 Introducción.....	5-9
1.1.1 Pregunta de investigación.....	10
1.1.2 Objetivo General.....	10
1.1.3 Objetivo específicos.....	10
1.1.4 Justificación.....	11-12
2. Marco teórico.....	13-26
2.1 Prácticas corporales creativas en el concepto de espacio y sus concepciones.....	13-26
2.1.1 Lo inseparable del espacio interno y externo y el tiempo.....	13-26
2.1.2 Los Lugares y los no lugares.....	13-26
3. Libertad como premisa base.....	27-44
3.1 Asociación libre y composición en tiempo real, como liberadores del consciente e inconsciente.....	27-44
4. Tercer hito “La casa” Poética del espacio.....	45-52
5. Cuestionamiento de los roles coreógrafo e interprete.....	53-64
6. Marco metodológico.....	65-66
6.1 Enfoque metodológico.....	65-66
6.1.1 Diseño de Investigación.....	65-66
6.1.2 Unidad de Análisis.....	65-66

6.1.3 Sistematización.....	66-68
7. Conclusión.....	69-70
8. Bibliografía.....	71-72
9. Anexos.....	73-74

## 1. Problematicación

### 1.1 Introducción

Este proceso investigativo, artístico y creativo de danza contemporánea con una duración de 11 meses, se enmarca en el contexto de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano de la carrera Licenciatura en danza mención coreografía.

El coreógrafo debe encontrar todo en sí mismo y en el otro en una relación específica. Y además el establecimiento de esta relación forma parte ya del trabajo de composición, ahí reside el milagro y el desafío de la creación coreográfica: tirar de los hilos desde lo invisible dar cuerpo a lo que no existe, hacer existir a las imágenes invisibles (...) (Louppe, 2010: 223).

La cita de Louppe (2010) refleja las decisiones coreográficas exactas que se fueron tomando en la obra que aquí se estudia. En este caso la coreógrafa en un momento de este proceso creativo dancístico encontró en sí misma ansias de trabajar colectivamente más allá de estar a cargo de un grupo dirigiendo en todo momento, queriendo que la voz e ideas de los/as demás fuera tan importante como la de ella. Desde esta relación que se generó con los intérpretes se comenzó a componer generándose desde esa decisión, una de las primeras composiciones y modificaciones corporales que experimentaron.

El camino de esta obra requirió de desafíos para sostener una idea a través del tiempo de una manera en que nosotros no estábamos acostumbrados a trabajar. Intencionamos un camino desconocido en nuestro cuerpo y en nuestra mentalidad

**Comment [ir1]:** Entrás de lleno al tema sin enunciar de qué se trata. Cre que antes deberías decir de que se trata esta tesis. Podrías hacer eso en una introducción breve y a lo que ahora llamas introducción llamarlo Antecedentes. Algo así como "La presente tesis sistematiza y analiza un proceso coreográfico que se basó en cuestionar los elementos fundamentales de la creación coreográfica..."

para concretar una idea, observamos y trabajamos la danza y su composición. Es un reto constante oponerse a lo aprendido, pero no solo diciéndolo o llevando nuestra atención a ello sino que buscando maneras diferentes de trabajar y de concebir el cuerpo y la creación. Esa es nuestra manera de oponernos a las reglas de la academia y sus procesos creativos.

Este proceso creativo dancístico se fue desarrollando a lo largo de un año en diversos contextos físicos, psicológicos, emocionales, determinados por mí y por los intérpretes facilitadores de esta experiencia. Se puso en juego la relación de roles interprete y coreógrafo, la importancia de cada rol, cuan creativos pueden ser, cual es el máximo de cada uno, que es lo que los construye como tal, que tan facilitadores o conflictivos son para generar material coreográfico significativo para la composición. Todos estos cuestionamientos fueron constantes en el tiempo como medio de generar más reflexiones. Sí, existe un fin de llegar a la obra coreográfica como tal, pero este proceso se marca por el hecho de que la coreógrafa tomo la decisión de que todos se detuvieran a cuestionarse corporal y reflexivamente, el cómo, el por qué, con qué y para que atravesaremos este proceso. Estos cuestionamientos, que fueron parte de la realización de la obra, serán planteados y desarrollados más adelante.

El proceso de cuestionarse la búsqueda de la "obra" o el cómo llegamos a la conformación de una se realizó es por medio de la práctica corporal, conceptual, teórica, social y reflexiva. Estos campos de investigación se mantuvieron a lo largo del proceso, sosteniéndose o transformándose. Fueron transversales en su avance para ir comprendiendo la estructura, razón y composición interna de esta obra.

Uno de los primeros conceptos y laboratorios que generó la obra fue el de espacialidad. Cuando hablamos de espacio, ¿Qué es lo que se nos viene a la

mente? Inicialmente nos situamos en nuestro propio cuerpo como el primer espacio que habitamos, en el cual y desde el cual experimentamos lo que vivimos desde que nacemos. La relación con nosotros y con el resto se ve definida por nuestra forma de vivir en ese primer espacio. También podemos hablar del espacio como algo físico que nos rodea. Espacios que no contenemos, sino que nos contienen. Espacios con límites, con determinadas funciones o utilidad, que pueden ser transformados y habitados determinando o no un contexto. Caracterizaremos la concepción del espacio como un marco o matriz donde se sitúan los objetos, personas, imágenes o pensamiento, siendo el marco o matriz su propio límite. Sin el, este espacio estaría vacío, o meramente un solo espacio. Esta concepción de espacio vacío como piedra angular de esta obra nace de una lógica estratégica para emplearla en los primeros laboratorios de experimentación dancística compositiva como un objetivo de “ser llenada”. Quiere decir que ocuparemos este vacío para llenarlo con el espacio interno de cada uno/a de los intérpretes. Acabo de mencionar dos conceptos de interés y de fundamento inicial: espacio interno y espacio externo, que posteriormente serán profundizados y relacionados para una mayor comprensión de su relevancia.

Por medio del espacio y sus respectivas experimentaciones, ocurrió un cambio de enfoque en el proceso de obra. Existían dos grupos de trabajo que se reunían en días distintos (uno de los días martes y otro los días jueves). En un momento se decidió unirlos en un solo día con el fin de experimentar algo nuevo, que hiciera la diferencia o contraste con que habían experimentado. A pesar de trabajar paralelamente diferentes motivaciones, se hizo un experimento de laboratorio común donde se los/as arrojó a la idea de libertad espacial para componer, idea que se transformó y que también explicaré más adelante. En este punto nació un concepto clave de la composición, la libertad, la asociación libre, la composición

en tiempo real, y según la coreógrafa en concordancia con los intérpretes esto ocurre a través del consciente que abre paso al inconsciente, todos estos conceptos enmarcados en la idea de libertad.

Al encontramos en este terreno de libertad tenemos la necesidad de tener un sentido de pertenencia mayor con esta libertad es por esta razón que nace de manera inconsciente el sentido y concepto de “la casa”, rescatado de Bachelard (2000), con el que se puede hacer un paralelo con esta obra que se encuentra en construcción hacia lo desconocido y que en algún momento tardo en darse cuenta que siempre estuvo cuestionándose a sí misma debido desde el espacio de libertad. Esto, a su vez, generó la sensación del colectivo de no acabar los cuestionamientos y reflexiones. Para seguir aclarando el sentido de casa es que consideré que a la libertad que quería llegar le faltaba más confianza en sí misma, que cada uno/a echara sus propias raíces de libertad que tiene o que quisiera tener. Por esta razón ocupamos el imaginario de la casa lo que ocurre en nuestra casa siendo nosotros los protagonistas en el vivir cotidiano, la certeza de poder pasearnos desnudos/as por ella, manifestar nuestras emociones, sensaciones y pareceres con la posibilidad de no medimos. En este punto quisimos hacer el trabajo de abstraer corporalmente esto no por una necesidad de negar lo literal en la danza si no que sea intencional que cada uno de los intérpretes, incluyéndome puedan y así entra a lo que llamo inteligencia escénica para sostener la verdad de una idea corporal .

Por último, los roles del intérprete y coreógrafo y sus maneras de relacionarse es un concepto más que se cuestiona a sí mismo durante el proceso de obra y la obra. Para tener un sentido amplio de este cuestionamiento debemos complementarlo con el contexto de la danza a nivel institucional como nacional y aún más ampliarnos a las representaciones sociales del cómo generar obras, y



que es o quién es que lo determina así, ¿debe haber protagonismo y jerarquías legítimamente reflejadas para determinar quién es el “creador” y quien es el interprete, para obtener el derecho al reconocimiento?

A continuación, habitaremos los lugares más profundos que constituyen esta obra nos involucraremos en conceptos que serán relacionados unos con otros para comprender la motivación de cada una de las elecciones coreográficas e interpretativas que se tomaron. La siguiente pregunta de investigación nos abre el camino para profundizar en la realidad de esta obra.

#### 1.1.1 Pregunta de investigación

¿Cómo se construye un proceso coreográfico que se cuestiona a sí mismo?

#### 1.1.2 Objetivo general

Comprender como se fue construyendo un proceso coreográfico en un constante cuestionamiento de lo que es el propio proceso coreográfico.

#### 1.1.3 Objetivos específicos

- . Describir los hitos fundamentales que llevaron a la generación del proceso coreográfico desde el propio cuestionamiento.
- . Analizar las maneras en que, en estos hitos, se produjo un cuestionamiento que contribuyen a la creación coreográfica
- . Analizar la implicancia que tuvieron los cuestionamientos en la construcción de la obra

. Conocer, a través de relatos y reflexiones, de qué manera fueron afectados las/os intérpretes en su visión y concepto de obra a lo largo de todo el proceso coreográfico.

#### 1.1.4 Justificación

Esta obra es una creación contemporánea de la danza, que se cuestiona a sí misma desde el proceso de creación mismo, referente a la concepción de una obra y cómo llegar a ella. Para llegar a esto fue necesario sistematizar esta investigación para hacerla comprensible en su propia naturaleza.

En la escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, en las menciones coreografía e interpretación son dos caminos con un alto nivel de autonomía, creatividad y disciplina. La o el coreógrafo tiene la misión de crear una obra y explotar su creatividad como mejor le parezca así también él o la interprete debe poner al máximo las capacidades de su cuerpo y su inteligencia interpretativa en escena. Desde esta visión, que he experimentado en la Escuela, esta investigación tiene sentido y representa un aporte a la coreografía y las maneras de crear y llevar un proceso. En este caso, la coreógrafa es coreógrafa e intérprete está dentro y fuera de la obra constantemente dando indicaciones a los intérpretes con el fin de potenciar en cada uno de ellos/as la autonomía en su creación y expresión en escena individual o colectiva.

Cada uno/a de los/as integrantes de este proceso o facilitadores -como me gusta llamarlos-, es interprete y coreógrafo todos tenemos las mismas posibilidades e iniciativas. En el proceso se les incentiva a tomar decisiones importantes que afecten su propia visión como intérprete y su rol en la obra, este es un objetivo constante de esta coreógrafa.

Son 16 los intérpretes incluyéndome, cada uno se encarga de generar su propio carácter dentro de la obra desarrollándolo justo en el momento de hacer la obra, ya que se ocupa esta como practica como medio y como fin. De esto se desprenden las características de la obra, y estas son:

- simultaneidad que se observa en una sola y gran escena,
- trabajo profundo de improvisación consciente con premisas transversales para todos basadas en la libertad de composición a través del inconsciente y consciente, direccionando una línea de movimiento que mezcla la psicológica de cada concepto en cada cuerpo y filosófica de las propias y diferentes maneras de abordar y ejercer la libertad en la danza.

Esta es una manera diferente de abordar las creaciones a nivel de escuela por eso también aporta a nuevas maneras de concebir los límites que tiene cada rol dentro de la Universidad,

A continuación, comprenderemos en esta investigación cada uno de los temas, ejes o conceptos que posicionamos con la misma relevancia, ya que cada uno coexiste con el otro de manera simultánea en la práctica y en la teoría. Cada uno es un gran hito que en su desarrollo van rompiendo ciertas estructuras de la creación, las cuales este grupo estaba acostumbrado a poner en práctica bajo a enseñanza de la escuela.

Aquí comienza este proceso creativo lleno de cuestionamientos y reflexiones que esperan ser contestadas o no. Las primeras experimentaciones creativas corporales se involucraron en un marco espacial, este fue el primer concepto que nos lleva a los demás el "espacio".

## 6. Marco metodológico

### 6.1 Enfoque Metodológico

El diseño de esta investigación será cualitativo, basándose en un análisis y material subjetivo, de características exploratorias y experimentales de este proceso creativo coreográfico. El enfoque de la investigación cualitativa es múltiple y es preferido por diversas investigaciones. Tiene el fin de extraer descripciones de investigaciones más flexibles en forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y video cassettes, registros escritos de todo tipo fotografías o películas y artefactos (Le Compte, 1995) Este autor enuncia que la investigación cualitativa se preocupa del entorno y de los acontecimientos y que tiene la capacidad de obtener resultados empleando los métodos que cada investigador crea necesarios. (Le Compte 1995)

Esta investigación tiene un enfoque experimental y sistemático propio de este proceso creativo coreográfico. Es necesario utilizar una metodología que logre dialogar con distintos referentes teóricos y que aporte de esta forma, a comprender y sistematizar un proceso de cuestionamiento y al mismo tiempo construcción de una obra coreográfica.

## 2. Marco teórico

### Primer hito "Espacio"

#### 2.1 Prácticas corporales creativas en el concepto de espacio y sus concepciones

##### 2.1.1 Lo inseparable del espacio interno y externo y el tiempo

##### 2.1.2 Los Lugares y los no lugares

Este primer concepto con el que se trabajó aproximadamente un mes, dos veces a la semana específicamente con dos grupos diferentes cada día, fue “espacio”. La coreógrafa comenzó a relacionarse de manera formal y tradicional con los intérpretes, es decir, el material entregado para experimentar en los laboratorios era cien por ciento de ella y las maneras de llegar a la creatividad también las generó, como las ideas de un espacio externo y un espacio interno.

El ejercicio de dividir los grupos en primera instancia forjó la primera simultaneidad de trabajo es decir dos trabajos paralelos con diferentes personas, ahora bien, en este primer momento no fue relevante se forjó inconscientemente. Dicho esto, más adelante el detalle de la simultaneidad será de vital importancia.

Según Kant (1875), la realidad interna tanto como la externa son en sí incógnitas y lo que conocemos por realidad está determinado por nuestro modo de aprehensión de ésta.

Podemos decir que el espacio interno y externo, son determinados por la individualidad de cada persona y por las aprensiones que cada cual tenga sobre la realidad. Es así que Kant (1875) enuncia la realidad externa e interna como incógnitas que no son posibles de definir de manera absoluta. Igualmente sucede con los intérpretes y sus definiciones de su espacio interno y externo, para luego experimentar con el cuerpo lo que su mente ha conceptualizado al respecto.

Para Kant(1875) el tiempo es una afirmación general de que lo inconsciente es atemporal, lo cual implica que el tiempo pertenece al inconsciente, que tiene su origen en nosotros y solo sobre esta base se construye la imagen de una temporalidad que ordena los acontecimientos tanto internos como externos

En conjunto con los intérpretes apreciamos que luego de experimentar en varios laboratorios sobre el espacio interno y externo, brotó una nueva variable desde la experiencia corporal espacial apoyada específicamente en el espacio interno. Esta se fue expresando cuando los intérpretes hablaban sobre sus emociones, sensaciones, historias de vida marcadas por el tiempo, puesto que lo que se expresa siempre es situado ya sea en un tiempo pasado, presente o futuro. De esta forma, lo expresado equivalía a su espacio interno, temporalmente situado. Algunos lo definían como una emoción u hecho pasado, otros como lo que les sucedía en ese preciso momento y otros se refieren a su espacio interno como un anhelo de lo que les gustaría obtener o ser en el futuro. Estas relaciones del espacio interno con el tiempo, y de acuerdo a la teoría mencionada anteriormente, son analizadas como un fruto del inconsciente. La coreógrafa la consideró una nueva puerta investigativa.

Freud (1915) plantea que la percepción del espacio no puede ser separada a la del tiempo, planteándose la interrogante sobre el modo en que percibimos dicho espacio y si es que existe la posibilidad de que podamos concebir algo de una manera no espacial.

Resultaba difícil, en esta primera etapa del proceso creativo, determinar las experimentaciones corporales sin vincularlas a un origen espacial y temporal. Esto se debe a que la experimentación en lo espacial genera las primeras ideas de movimiento y el fin es agotar este concepto y lo nuevo que podamos obtener de él.

“El sentimiento que tenemos del tiempo, nace de la percepción interna de nuestra vida que pasa. Cuando la conciencia se despierta en nosotros, percibimos este flujo interno, y luego lo proyectamos al mundo exterior”.  
(Freud citado por Alí 1990; p.24).

Esta cita es un tanto poética por lo que habla de un sentimiento hacia el tiempo y a nuestra propia vida. Merece la pena resaltarla porque refleja lo sucedido en un proceso creativo en danza, sobre todo cuando se quiere obtener material coreográfico para la creación de una obra a partir de las creencias que cada intérprete concibe de su propio espacio, y la toma de conciencia de las mismas. De esta forma, es posible avanzar en la profundización de las ideas. Cabe mencionar que este fue el momento más racional al que se enfrentó la coreógrafa, tratando de mantener todo lo que sucedía bajo control y acorde a sus definiciones, intenciones y criterios. Freud (1915) especifica que nuestro espacio externo está determinado por las proyecciones del espacio interno. Para comprender de mejor manera dichas proyecciones, primeramente debemos mencionar que los sentidos cumplen un papel primordial a la hora de percibir el espacio. Las asociaciones que se le pueden atribuir al sentido del tacto y del gusto son netamente internas, el sentido del olfato tiene relación con el espacio circundante. La audición se reparte equitativamente en las percepciones del mundo interno y externo y, por último, en la visión sus percepciones son completamente proyectadas. Estos principios fueron relevantes para los laboratorios que se realizaron en el espacio público, dado que todos los sentidos se sobre estimularon con tanta información espacial, produciendo nuevos materiales creativos que no habían existido con las estimulaciones que se pueden llegar a alcanzar en una sala.

Así mismo, Freud (1915) plantea una dicotomía en las percepciones externas del espacio y del tiempo, creyendo que están determinadas por nuestras propias proyecciones como un marco general de percepciones internas o externas.

Según esta explicación, las proyecciones son indisociables del cuerpo mismo, como si tener cuerpo fuera sinónimo de tener un espacio y un tiempo corporal, los

cuales se objetivan al relacionarse con el exterior. Se considera al aparato psíquico como una proyección que transforma lo subjetivo en objetivo y crea una identidad ambigua, que podemos comprender como un objeto-imagen-del-cuerpo.

Cada intérprete se fue afectando de diferentes maneras con los acontecimientos internos y externos según el orden temporal. Esto, se fue posibilitando a través de factores del tiempo como la espera y la memoria que integran el presente en un futuro y un pasado proyectados. Estas definiciones fueron planteadas por Freud (1915) y se reflejan directamente cuando hay que crear. Por ejemplo, en una oportunidad un intérprete se refirió a que todo lo que el realizaba era proyecciones de su pasado y que siempre su creatividad emergía desde ahí.

Incluso podemos considerar el tiempo como una representación que cada intérprete podría crear y recrear, o sea, producir. Así, aparece el origen del tiempo vinculado a creaciones afanosas tanto internas como externas, en las que siempre aparece la relación con otro. Este otro puede uno mismo o un compañero.

Freud (1915) plantea que el tiempo en el proceso de proyectar algo es sustentado por y en el ritmo del cuerpo que lo amplifica para que vayan a la par con el ritmo que llevan las cosas. Este proceso es el mismo por el cual se objetiva el espacio corporal, y la representación del espacio, lo que permite que la percepción encuentre en el cuerpo un marco, un parámetro de referencia espacio-temporal. Ciertamente esto quiere decir que el cuerpo es el primer referente del espacio y que es a través de la experiencia de este y por este que podemos apreciar el espacio. Las proyecciones del interior salen a la luz cuando los intérpretes experimentan -por la indicación de improvisar- mas allá de su propio espacio personal, cuando se acerca a otro/a compañero y sus percepciones se modifican por que se intenciona esa modificación. No resulta extraño que un cuerpo



experimente con otro y modifique su percepción, su tiempo y su cuerpo. Lo destacable es que podemos afirmar que el cuerpo tiene conexión con nuestra mente y el tiempo que cada intérprete le asigna y que cada acto o palabra que propone para crear con otro está determinado por su propio mundo, tal como se observa en el propio lenguaje corporal de los bailarines.

Según Augé (1992) la esencia de la modernidad está en la conciliación de la presencia del pasado en el presente que lo desborda y reivindica, señalando que un lugar se considera como tal a través y por la palabra:

La modernidad en el arte preserva todas las temporalidades del lugar, tal como se fijan en el espacio y la palabra. Palabra de todos aquellos, que hablando el mismo lenguaje reconocen que pertenecen al mismo mundo (...) (Augé, 1993: 82-83)

Cuando el autor menciona el lenguaje, lo relacionamos con las experimentaciones corporales realizadas en los laboratorios coreográficos, consensuadas por el uso de un lenguaje que todos manejamos de la misma manera, porque hemos aprendido a comunicarnos y a crear con un lenguaje similar aprendido en nuestra formación académica.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (Augé, 1993: 83)

Augé (1993) da a entender que las definiciones de un lugar se relacionan con la identidad de un individuo y con los hechos históricos de ese lugar, y los no lugares no se constituyen sobre esos elementos.

Continuando con el trabajo en relación al espacio, y volviendo al ejercicio realizado en el espacio público, el interés estaba puesto en lo social del espacio, es decir, de los espacios de pertenencia. Así, en el espacio público los y las intérpretes experimentaron la sensación de estar en un lugar o en un no lugar. Nos dirigimos a la plaza llamada “plaza Brasil” ubicada en el centro Santiago, donde el flujo de personas es grande en horas de la tarde, la información visual y auditiva es alta. Allí se les pidió a las y los intérpretes que vieran lo que les identificaba en ese lugar y cuando ya lo reconocieran, dirigirse ahí e improvisar con el cuerpo a partir del sentido de pertenencia o identidad que pudieran llegar a sentir.

Existe un espacio social que está determinado y construido por el entorno cultural e histórico de un país, ciudad, localidad o comunidad. Necesariamente este espacio o lugar se desarrolla en conjunto con otros individuos, visibilizando lo que a la persona o al colectivo le llama la atención.

El espacio social genera relaciones entre individuos por medio de objetos y lugares sociales que generalmente son espacios en común. Un individuo puede identificarse o no -al igual que los intérpretes-, va creando sentido de pertenencia en relación a estos lugares visibles y habitados, ya sea por afinidad, situación económica, color político o concepciones previas, que hagan sentir que un individuo es parte o no de un lugar. Estas dinámicas se observaron también en las situaciones de experimentación en el espacio público.

Cordova (2008) enuncia:

Lugar y espacio son dos términos que tienen una amplia cobertura semántica y por eso forman parte de nuestro lenguaje cotidiano. No importa la experiencia de vida de los individuos sino las acepciones que sirven para indicar algo. Así, el lugar sirve para indicar «cabida a

algo», como cuando digo «no hay lugar a reclamo»; también es una condición como cuando digo « ¿tú qué harías en mi lugar?»; también es parte de un orden: «cada cosa en su lugar», o es un sitio concreto « ¿en qué lugar de la casa está el teléfono? Igualmente podemos referirnos a espacio, cuyas aplicaciones cubren aspectos concretos medidos en áreas o temporales, sociales, psicológicos, arquitecturales, etcétera. P. 28

La manera de componer los no lugares se va generando en la medida que son habitados como por ejemplo, al utilizar los medios de transporte, los cajeros automáticos, los supermercados, estos son lugares de tránsito e intermitente afluencia de individuos. Y que a través de la palabra, de señalar tal y cual cosa provoca que en el inconsciente colectivo se vayan generando los no lugares.

Augé (1993) cree que el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas donde el lugar nunca queda completamente borrado y el no lugar no se cumple nunca totalmente, se distinguen por la oposición del lugar con el espacio. Enunciando:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobre modernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos. (1990)

Certau (1993) plantea una no oposición a los lugares y los espacios, ya que no lo considera como la oposición entre lugar y no lugar, sino que un lugar para él se define como un lugar practicado, como un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden, considerando al espacio como la animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil. "El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada(..)" (Certau citado por Augé, 1993: p.85).

La noción de lugar y no lugar se adoptó para indagar en torno al espacio con los/las intérpretes. Por ejemplo, se realizó un laboratorio en Plaza Brasil <sup>\*\*\*</sup>, Los lugares para los intérpretes fueron representados y adoptados cuando percibían una cercanía que los constituía en su identidad por la vivencias en esos lugares. Dos de las intérpretes sintieron que un árbol de la plaza Brasil era un lugar el cual las identifica por la cantidad de tiempo que ellas han pasado ahí, transitando todos los días cerca de éste, observándolo, bailando en ese lugar y compartiendo con otros amigos ahí mismo. Por ejemplo, para otro intérprete, los no lugares eran los sitios inalcanzables como la mente de otro ser humano, un sitio dice que jamás podremos tocar ni transitar en ella puramente. Para otro, los no lugares significan una problemática no resuelta, pero que también refiere a la mente a los pensamientos. Explicaba que cuando él sentía y observaba que otras personas o él tenía un problema en su vida y no trataban de resolverlo y lo valoran como un pensamiento más de su mente, ese era un no lugar que todos habitábamos pero que pasamos por alto quizás consciente o inconscientemente. Posterior a las numerosas improvisaciones en espacio público se cerraba con una retribución entre todos, de cómo se sintieron cuáles son sus reflexiones etc.

Acá podría ir la parte de la creatividad y el propio viaje de los bailarines que arriba dije que interrumpía el flujo

Sin embargo hubo tres intérpretes los cuales llama la atención que manifestaron que la danza podría tener tanto carácter de lugar como de no lugar. Señalaron que la danza es un lugar que cualquier persona es capaz de producir pero que pocos se dedicaban a hacerlo. Es decir, el acto de vivir la danza misma es un lugar y paralelamente se convierte en un no lugar por su materialidad fugaz y transitoria.

Cuando Certau (1993) habla de un "no lugar" lo hace con una cierta connotación negativa, por la ausencia de éste en sí que se le impone a través del nombre que se le da, como una imposición al lugar, cargada de mandato que proviene de un otro, pero los nombres por sí solos al parecer no bastan para llegar a tal punto de producir un lugar. "Estos nombres crean no lugar en los lugares; los transmutan en pasajes" (Certau, 1993: p.90)

Para Certau (1993) la palabra es relevante para la creación tanto de los lugares como de los no lugares. Plantea que la palabra tiene poder de creación. Es decir, el lenguaje es ocupado como productor de los no lugares en un lugar que tampoco existe, y que existe cuando es nombrado a través de la palabra se le asignan nombres a lugares que lo conforman como tal.

Lo que plantea el autor es importante en esta investigación porque nos facilita el cuestionamiento sobre lo que es una obra y quién lo determina así, directamente relacionado con la palabra. El acto de dictaminar algo en el arte se hace a partir del señalamiento, es decir que existe un grupo de elite que va generando las tendencias en danza y que son vigentes a través de los centros de arte nacionales que funcionan en una lógica de mercado. Estos son los referentes que tenemos. Pues bien aquí ocurre que los evaluadores de esta obra son personas que están dentro de ese mundo y que si bien su palabra es importante, no lo es en este caso fundamental para determinar si esta es o no una obra de danza.

Continuando con Certau (1993) y la idea de espacio como práctica de lugares y no del lugar podemos observar la similitud de los bailarines y los viajeros construyendo los no lugares, señalando que:

El espacio del viajero sería en sí un arquetipo de un no lugar. El movimiento agrega la coexistencia de los mundos, aquí menciono una relación con el movimiento directo y como posible relación con la danza, en el momento que los movimientos corporales creativos se determinan y se desarrollan en un determinado espacio, donde se forma un lugar habitado desde lo corporal generando expresiones (ciertas expresiones). (Certau por Auge 1993 p, 48)

En el libro "Topo filia" del geógrafo Tuan (1974) describe como el amor o sentimiento a determinados lugares o espacios que un ser humano puede experimentar.

El espacio y el lugar tienen experiencias comunes, ya que vivimos en el espacio. Afirma que el lugar "es" seguridad, que el espacio "es" libertad y que estamos ligados a la seguridad deseando la libertad. (Tuan 1974: p.46)

Tomaremos las últimas palabras del autor referidas a la seguridad y la libertad, las llevaremos al proceso que viven los intérpretes. La relacionaremos con lo ligado a la seguridad de la técnica. En la danza, el significado de la técnica es un medio para llegar a un fin: así lo es la técnica académica conocida como el ballet que ciertamente tiene sus fines particulares cuando se enseña a bailarines de contemporáneo. La mayoría de los intérpretes de esta Universidad la vivencia como un medio, es decir una herramienta para poder mejorar su potenciando el desarrollo del lenguaje con la técnica. ¿Cuál es la relación con la seguridad y la

libertad? Pues bien, al cabo de cinco años continuos de aprendizaje de técnicas dancísticas en la Universidad es propio sentirse deseosos de la libertad, sobretudo la coreógrafa, que en este caso está interesada en romper con los métodos creativos aprendidos que conlleva a cierta repetición en la forma de mover el cuerpo, queriendo lograr esto a través de la libertad posicionándola como medio a niveles psicológicos y corporales.

Tuan (1974) plasma una visión del espacio en relación a las experiencias de vida del ser humano desde su nacimiento y la incógnita o proyecto de vida que tendrá, el cual dependerá de su cultura, situación social y geografía. Todos estos factores tiene implicancia en el individuo a nivel psicológico, corporal y espacial. El autor le atribuye, al espacio, la capacidad de provocar emociones, espacios arquitectónicos que son capaces de suscitar cierto tipo de emoción

Los seres humanos, como grupo o individualmente, tienden a percibir el mundo con el <<yo>> en el centro. Egocentrismo y etnocentrismo parecen ser atributos humanos universales aunque su intensidad varía considerablemente entre distintos individuos y grupos sociales (Tuan 1974: .p. 49)

Es posible reconocer al autor como geógrafo ya que es conocedor del origen gestacional del espacio, esboza un escenario relacionado directamente desde las diversas culturas importantes en la historia y sus expansiones geográficas. Esto y mucho más es lo que el rescata en su libro. Si bien en sus primeros capítulos podemos apreciar que se refiere al espacio a partir de los sentidos y que son necesarios para vivir la experiencia de vida, continúa con temas siempre relacionados a las culturas antiguas y su expansión según sus formas de relacionarse como seres humanos. Las apreciaciones del espacio de Tuan

(1974), en esta obra enriquece el concepto cuando habla de la libertad que pudiese significar el espacio, y la seguridad del lugar.

En este punto se comienza a trabajar de diferente manera en el grupo de intérpretes porque se incorporara al desarrollo algo que ni la coreógrafa tenía planificado: la invitación a la libertad creativa.

A lo largo de varios ensayos en el tiempo, se fueron agotando conceptos e ideas de espacio interno y externo, los lugares y los no lugares, por medio de los intérpretes quienes tenían necesidades artísticas para poder potenciar y avanzar con su creatividad, entusiasmo y herramientas para conectarse con el flujo de esta obra, que recién se estaba formando. Como se menciona anteriormente, se decidió juntar a los dos grupos de intérpretes que ensayaban en días diferentes, para que estos dos grupos se encontrasen.

Es común y de muy buena ayuda poder planificar previamente los ensayos para un óptimo resultado y saber que se está haciendo lo planificado, pero también es muy bueno poder improvisar y escuchar atentamente la intuición que pueda generarse para atreverse a no confiar en algo seguro. Esta es una idea que requiere ser desarrollada para la comprensión de su naturaleza y como sostenerla en el tiempo.

Pues bien, se quiso avanzar y no se quiere permanecer en lo sabido en el espacio de confort en las estructuras mentales que podemos vivir seguramente, menos en la danza, donde buscamos la libertad. La coreógrafa quiso que la libertad sea una premisa de ese momento hacia delante, vale decir los ensayos serian, de a poco, manejados por todos.

## **Segundo hito "la libertad"**



### 3. Libertad como premisa base

#### 3.1 Asociación libre y composición en tiempo real, como liberadores del consiente e inconsciente

Se tomó la decisión de unir el grupo del martes con el del jueves, por la necesidad de avanzar en la conformación de la obra, así se comprendió inicialmente esta decisión. No obstante, el cambio de enfoque que adquirió la obra fue rotundo. Si no fuera por la búsqueda constante corporal y conceptual los cambios no se generarían en ningún ámbito de la danza. Las estructuras que se han seguido hasta este momento están relacionadas con las aprendidas en la escuela. Debemos aprovechar esta instancia para señalar –por la relación que esta reflexión tiene con la decisión de la coreógrafa de introducir la libertad en la creación- que en la Escuela de Danza de la UAHC se enseña a realizar laboratorios coreográficos. Existe un orientación de parte del encargado de mención que entrega sus conocimientos desde su propia experiencia como coreógrafo, no se enseña a llevar un ensayo con duraciones de hasta tres o cuatro horas, por-que se asume que el concepto que se tiene de un coreógrafo es el de experimentación constante en el mismo, en sus ideas y creaciones que quiera llevar a cabo, hasta encontrar su propio camino creativo. Se asume que la creatividad es algo que se debiese tener y de hecho uno de los medios de provocar creatividad en esta escuela se obtiene como resultado de no tener espacios de improvisación- Composición creativa significativa dentro de la malla académica solo hasta que se llega a la mención escogida en este caso coreografía este es un factor en relación a la producción de creatividad pero la importancia de la profundidad de lo que se dice y se hace es igual de fundamental.

La libertad política según Isaiah Berlin (1988)

Es el ámbito en el que un hombre puede actuar sin ser obstaculizado por otros (...) (p. 5) yo no soy libre en la medida que otros me impiden hacer lo que yo podría hacer si no me lo impidieran.

La cita señala lo que implica obtener libertad: Primero se afirma que es un ámbito y en el contexto de danza la creatividad sería ese ámbito, el tiempo en carga horaria de las técnicas que conforman la línea de danza moderna en las escuelas formativas a lo largo de la carrera impide dedicar tiempo a lo que se podría llegar a crear si se contara con el tiempo para ello. Cuando se unieron los dos grupos de intérpretes se produjo también una diferencia en las concepciones de trabajo que se iban llevando hasta ese momento en relación a la forma en que se enfrentaban los ensayos por parte de la coreógrafa. Lo habitual hasta ese momento era que se planificaran los ensayos provocando una continuidad de los contenidos para darle sentido; y si algo dentro del ensayo surgía como fuera de lo pretendido o como una desviación no se tomaba en cuenta aun-que la intuición de que era un material vivo. Sin embargo, desde ese momento, a veces en los ensayos, había que tomar decisiones necesarias que no tenían que ver con lo planificado, porque resultaba más interesante para la coreógrafa lo desconocido y la desobediencia de las indicaciones, pues se observaba como un buen fruto y posibilidad de trabajo.

Las indicaciones fueron: "haz como que siempre estuviste aquí, olvida todo lo aprendido, todo lo anterior, siéntete libre de realmente hacer lo que quieras, de decir lo que piensas realmente de la danza, de ti, de la creación".

Este precedente de libertad continuó desarrollándose como otro gran hito de investigación. Podemos reconocer que existe la libertad cuando se imparten decisiones de libertad, con el propósito de que otro ser logre autonomía en su

creación y las decisiones que tome para llegar a eso sean también con ganas de libertad.

Nos cuestionamos qué es la libertad en danza o en un proceso compositivo creativo y si es que la podemos utilizar como método y como fin. Se plantea la libertad en primera instancia encasillada dentro de ejercicios compositivos. Por ejemplo hubo laboratorios en que las indicaciones que se dieron para comenzar una experimentación corporal fueron basadas en las emociones que vivían en ese momento en particular es decir en el presente. Las indicaciones, siempre se toman como una base, direccionando hacia lo que se pretendía llegar o experimentar, pero dejándole espacio a cómo llegar a ello. Se les dice a donde llegar pero no se afirma el cómo llegar. Se trata de usar la experimentación como método sistemático que todos deben seguir, ya que existe la comprensión y valoración de que todos somos diferentes y que queremos decir de diferentes formas lo mismo o por lo menos eso es lo que se espera de los intérpretes creativos facilitadores, que ellos también sean parte importante en la creación.

Cada interprete era responsable de cómo reinterpretar una indicación en el cuerpo pero la conformidad no fue nuestra amiga, porque si bien se podría estar conforme con todo lo que se había logrado hasta este punto en material coreográfico, reflexiones, en experimentaciones, e incluso en duración de la obra, no nos quedamos en ello. Existía una necesidad mayor aun, poder cimentarse en lo desconocido para nosotros, no en nuestra zona de confort creativa. Esta decisión de la coreógrafa marcó un hito fundamental en el proceso. La opción por la libertad desde la atracción que se tiene por conocerla y vivirla más allá de lo que nuestra mente alcanza a dimensionar o complejizar.

Cuando hablamos de libertad y el hecho de que los intérpretes tienen esa facultad para hacer lo que quieran dentro de la obra debemos explicar los diferentes

conceptos de libertad que pueden ser aportes a esta investigación. Berlin (1988), afirma que la libertad individual no es la primera necesidad de todo el mundo, estudiando cómo se obtiene la libertad pero desde una perspectiva económica y social. Estas las relaciona con el poder de ejercen ciertos grupos sociales y las condiciones adecuadas para el uso de la libertad es decir, existe un grupo menor que es libre a costa de un gran grupo que no es libre, por diferentes causas. Considera que antes de concebirse como persona libre primero hay que tener las necesidades básicas cubiertas y desde ahí recién cuestionarse la propia libertad. Por ejemplo una persona que vive en la calle y padece de enfermedades es muy poco probable que pueda dimensionar la libertad en su vida si sus necesidades primarias no están cubiertas. Por esto el autor habla de libertad social en la época moderna. Berlin (1988) plantea que: “Ser libre en este sentido quiere decir para mí que otros no se interpongan en mi actividad, Cuanto más extenso sea el ámbito de esta ausencia de interposición, más amplia es mi libertad”. (Berlin, 1988: p. 5).

La danza tiene maneras de presentarse ante un público, en cuanto a los formatos de presentación. Puede ser que en una obra de danza la escena se mantenga solo con un intérprete o con dos, o que durante la obra se presencie matices dados por los números de intérpretes en escena. En el caso de la obra a la que nos estamos refiriendo, la obra se compone con una simultaneidad de cuerpos en escena, es decir los quince intérpretes siempre están en una sola, permanente y gran escena, en la que, pese a ello, pueden ocurrir solos dúos tríos cuartetos etc. A nivel compositivo y relacionado con lo que plantea el autor, se observa que en la medida que un intérprete mantiene una búsqueda en el mismo pero sin contacto con otro, a lo que llamamos un “solo”, observamos que tiene una mayor capacidad de abarcar la libertad individual, de reconocerse como un intérprete

libre dentro de ese espacio, y que cuando logra un contacto con otro ser, se ve reducido ya que habitualmente uno de los dos es condicionado por el otro. No nos referimos a este condicionamiento de manera negativa ya que ahí también podemos observar libertad cuando permanecen y sostienen su propia composición en escena. Esto lo podemos relacionar con lo que el autor mencionado denomina coacción y la define como:

La coacción implica la intervención deliberada de otros seres humanos dentro del ámbito en que yo podría actuar si no intervinieran, Solo se carece de libertad política si algunos seres humanos le impiden a uno conseguir un fin. (Berlin, 1988: p. 5)

Desde el punto de vista de la sociología Horkheimer (1965) plantea que: “Los modos de acción que un ser humano tiene objetivamente abiertos entre sí, al igual que su presencia de espíritu y su constitución personal dan conjuntamente como resultado la libertad del momento”. (Horkheimer, 1965: p. 148). El autor nos da a entender que se es a través de la conciencia o de la razón cuando de objetivar es que por medio de ello y el solo hecho de tener un espíritu y estar constituidos como persona resulta un libertad momentánea, como si se estuviese a la espera de más libertad que depende de cada caso, así es que en cada caso la libertad será asumida distintivamente en los intérpretes.

La razón humana no cesa nunca de tender hacia la libertad (Kant por Innerarity, 1786: p. 57). Si hablamos de tendencia a la libertad en el grupo de investigación queda al descubierto por qué esa tendencia a la libertad y es que no se puede tender a la libertad sin ánimo de desapegarse de lo que nos mantiene bajo un alero doctrinal, como la Universidad. Como se mencionaba anteriormente, la libertad nace gracias a que no existe un sentir de libertad en la formación artística que se recibe.

La libertad según el autor se hace presente como:

Esponaneidad, autonomía e independencia en el uso teórico, práctico y social de la razón. El concepto de libertad es la base de la filosofía trascendental, <<la piedra angular del edificio de un sistema de razón pura>>. (Kant por Innerarity, 1786: p. 57).

Esta es una de las citas que describe de mejor manera lo que sucede en la estructura interna conceptual cuando se estaba preparando la obra coreográfica. A medida que profundizamos en los ensayos aparecieron nuevos conceptos: la libertad, la razón la conciencia y el inconsciente, pero no de manera instantánea si no que son vislumbrados de a poco por la manera en que van surgiendo. La conciencia o la razón y el inconsciente son puntos de lucha en cada ensayo para los intérpretes y la coreógrafa, puesto que para vivir la libertad corporal es necesario proponerse en cada ensayo, en un cierto estado de “trance” habitando el inconsciente, para que este sea liberado y desde ese punto vivir la libertad en esta obra. Estos conceptos fueron fundamentales y nacen de la experiencia en los laboratorios, descubiertos uno por uno en la práctica de lo desconocido. La espontaneidad la observamos cuando tomamos la decisión de una intervención corporal de cualquier índole. Podía tratarse de improvisar con el público, hacer un solo, un dúo etc. intervenir cualquier situación o espacio de manera no planificada. Se desarrollaba la autonomía cuando el intérprete decidía estar o no en escena ya que tenía la libertad de hacerlo si es que así lo deseaba. Los intérpretes podían cambiar la música, dirigir y romper con las improvisaciones de los demás, en definitiva el rol de coreógrafo e intérprete siempre podía ser rotativo. Todo esto dependía de la razón como primera instancia de decisión posible, del material teórico y conceptual que la coreógrafa entregaba y de la capacidad que tenían los intérpretes de vivirlo. Cabe mencionar que en esta etapa de la investigación se

comenzó a tener claridad de lo que se hacía y se quería, produciendo, a través de la razón, la libertad y que cada vez fuera más real y visible en los cuerpos en escena y en lo que estos cuerpos hacían. A pesar de que no estén realizando pasos clásico del ballet o de la danza moderna, en los cuerpos visiblemente hay manejos técnicos de la danza, Estos cuerpos evidenciaban el conocimiento de sus límites corporales y sus capacidades, por lo que el entrenamiento de esta obra se basó en resolver escénicamente las dificultades que ellos mismos producían. Lo que trasciende al cuerpo es la idea, la idea de libertad de autonomía grupal de colectividad, en el hacer cada uno su propia danza y conceptualizarla.

Ciertamente Kant no pretende de modo directo la libertad exterior, la que depende de circunstancias de tiempo y lugar, si no que busca la libertad interior, aquella que procura la independencia desde si mismo frente a las cadenas de la opinión, los prejuicios o las tendencias naturales

( Kant citado por Innerarity, 1786: p. 59)

En esta cita el autor nos evoca una concepción de libertad fundada y trabajada en la individualidad de una persona que no se deja influenciar por las situaciones externas o las masas. En esta cita se puede considerar la libertad como una madurez del interior.

Permítaseme proclamar que: el arte no está obligado a nada y le está permitido todo... inclusive fastidiarnos o enfadarnos (Fischer, 1967: p. 18) Esta obra que se cuestiona si es una obra o no, que se mira a sí misma y reflexiona sobre la libertad que hay en ella, que propone un viaje hacia la simultaneidad del todo, a lo confuso, a lo borroso, a lo atrevido, a lo fuerte y débil, es provocadora de diversas sensaciones al espectador que también se encuentra en la escena y que sus posibilidades de no vivir de cerca lo que le ocurre a cada interprete son

mínimas porque comparten el mismo espacio físico. Además plantea el autor que: El trabajo creativo puede ser “autorrealización desobjetivización del sujeto, y, por consiguiente, libertad real”. Esta “libertad real” que se logra en el proceso de la producción artística (...) (Fischer, 1967: p.18) La autorrealización en un proceso creativo dancístico tiene varias aristas. Una de ellas es que no es extraño saber que un coreógrafo se siente auto realizado cuando obtiene lo que quiere coreográficamente, comprendiendo que cada coreógrafo tiene un universo de ideas con sus respectivos intereses por desarrollar. Está claro que todo artista está en una búsqueda personal o colectiva. Así sucede también con los intérpretes y su autorrealización dentro de cualquier proceso creativo, busca necesariamente sentir que sus propósitos y desafíos personales y/o colectivos están siendo realizados.

Nos tomamos la libertad de que la misma libertad tome posesión de nosotros en escena como mejor nos parezca, ¿cómo hacemos eso? ¿Cuál es el método necesario para entrar en la libertad o producir libertad?, Ciertamente el “método” que se desarrolló no es un método sistemático, no siempre en los ensayos todos los intérpretes podían lograr entrar o producir el estado necesario para vivir la libertad. Se comenzaban los ensayos siempre de manera diferente puede ser con un training activo grupal, o inmediatamente con una sensibilización previa, o como se estaba practicando al término del proceso, directamente entrando en la obra poniendo a prueba la capacidad de todos/as de concentración, de profesionalismo, entrega y apropiación

al trabajo. Se llegó a la simultaneidad de momentos únicos e irrepetibles facilitados por la improvisación como entrenamiento. Se quiso ocupar todo como herramientas de insistencia y sobrecarga en la escena aludíle a un “caos”, el espacio y las posibilidades de transformación en su utilidad y dimensiones, los



elementos extra corporales, tierra, hojas, agua, ropa, comida, alcohol, música, sillones etc.

Fisher se refiere al happening de la siguiente manera: "El rasgo quizás más saliente del happening es su manera de tratar al público. El happening parece no tener otra finalidad que enfadar al público e insultarle... La distancia entre espectador y el actor queda eliminada, y al espectador se le incluye corporalmente en la acción". (Fischer. 1967: p. 19). El origen del happening proveniente de la palabra ingles que significa evento, ocurrencia o suceso, surge en los años 1950 y se caracteriza por la participación de los espectadores .

La propuesta original del happening artístico tiene como tentativa el producir una obra de arte que no se focaliza en objetos sino en el evento a organizar y la participación de los "espectadores", para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva. Aunque es común confundir el happening con la llamada performance el primero difiere de la segunda por la improvisación o, dado que es difícil una real improvisación, por la imprevisibilidad. (Venegas, 2011; p11). El happening en cuanto a manifestación artística es de muy diversa índole, suele ser no permanente, efímero, ya que busca una participación espontánea del espectador público. Por este motivo los happenings frecuentemente se producen en lugares públicos, como un gesto de sorpresa o irrupción en la cotidianidad. Un ejemplo de ello son los eventos organizados por Spencer Tunik en los cuales se implican a masas de gente desnuda. Tiene su origen en los jóvenes de provocar a un público al que se desprecia como indolente, pasivo y atento solo al consumo. (Fischer, 1967: p. 19)

Dicho esto, la relación del happening con la obra es precisamente la provocación que se genera al espectador y entre los intérpretes en este caso a los propios

intérpretes y espectador, y a la performance ya que el happening es creado a partir de la performance. Performance que tomaremos en profundidad más adelante.

El cuestionamiento de incluir al público en la obra o no y de qué manera se haría, se alargó por un importante periodo de tiempo. Se comenzó por un supuesto, un plan piloto sin espectadores pero pensado en ellos, ya que no teníamos espectadores aún. A partir de esto se crearon ensayos abiertos, work in progres, con la finalidad de poner a prueba las ideas previamente concebidas de la participación del público. El resultado de esto se explicara más adelante.

El enlace entre libertad y asociación libre nació en los ensayos, como posibilidad de incentivar que hicieran los que quisieran en escena. La asociación libre, desde la perspectiva psicológica, es la técnica que mejor representa lo que sucedió en varios momentos en los ensayos. Dentro de la obra la asociación libre significó un camino para componer corporalmente en el espacio y entre los intérpretes. Se trató de un camino que se fue formando grupalmente, es decir, cada intérprete en su individualidad tomó las mejores decisiones de libremente asociar los objetos, sus movimiento, pensamientos, y reflejarlas en acciones concretas, como por ejemplo asociar una parte de su cuerpo con una esquina dentro de la infraestructura de la sala y desde una distancia amplia hacerlo semejante para sí, con movimientos asociados al roce de la pared. Otro ejemplo significativo fue que un intérprete asoció todos los componentes de la sala sumado a las personas, y comenzó a manipularlos corporalmente y a asociar cada cosa o persona con criterios libres, pero con la finalidad de poder componer, o liberar esa asociación.

La libre asociación, concepto desarrollado en psicología por Freud (1923) se utiliza como un método hacia pacientes para liberar el inconsciente y para buscarles una cura. El por qué nos interesó esta técnica, se responde por las proyecciones y similitudes que pudimos hacer respecto de un “paciente”, cuyo tratamiento se basa en sesiones experimentales

El método de la terapia del psicoanálisis se base en tres procesos fundamentales: la asociación libre, el análisis de los fenómenos de transferencia y contratransferencia y resistencia. Cada proceso es extenso en su teoría e importancia, pero lo que en esta investigación definiremos será asociación libre, por la semejanza hacia una proyección de terapia psicológica en danza para liberar el inconsciente en este proceso creativo.

El encuadre o “setting” se refiere al conjunto de normas y habitualidades que configuran la relación analista-paciente, en el contexto de la terapia: además, y esencialmente, se relaciona con la actitud psicoanalítica, conscientemente receptiva, favorecedora de la comprensión, desprovista en lo posible de juicios peyorativos de valor.

La relación que se da entre coreógrafo e intérprete podría asemejarse a una terapia –en este sentido de la asociación libre- en la mitad de los ensayos, momento de mayor profundidad y concentración creativa en la que se disponen los intérpretes. Este es el momento en que desarrollan sus ideas, sentimientos o percepciones porque ya ha pasado tiempo trabajando para entrar en una atmosfera de profundidad en cada ser, con evidencias claras de cuerpos conectados con sus propias intenciones de liberar el inconsciente, a través de asociar con insistencia una cosa con otra.

Ya que utilizamos términos psicológicos creado por Psicoanálisis, está libre asociación también es utilizada paralelamente con la liberación del inconsciente, con los mecanismos de composición en tiempo real, y con todos los conceptos mencionados anteriormente. Podríamos decir que la obra es un autoanálisis constante de lo que hace, y como lo hace, y como hacerlo cada vez más.

A partir de estas definiciones sobre la asociación libre, elemento que sustituiría a la hipnosis, creada por Freud (1923), en esta investigación solo se tomará el acto de liberarse de cualquier prejuicio o algo establecido a la hora de crear. Este es el método que se sumará a la improvisación como mecanismo liberador del inconsciente.

Las ocurrencias sin intención provocadas por el método de la asociación libre fueron concebidas como derivados de las formaciones psíquicas reprimidas, como desfiguraciones causadas por la resistencia al recuerdo. (1990, Brenes, Guatemala).

Los intérpretes tienen la experiencia de que, en sus estudios académicos, considerando la cantidad de horas dedicadas a distintos cursos, han desarrollado más bien la forma en desmedro de la creatividad o de la reflexión en torno a las formas aprendidas, mediante acciones e investigaciones corporales.

Esta fue una instancia para liberar intenciones del inconsciente, sumado a la creatividad que nos puede provocar la ausencia habitual de espacio para ello. El espectro que logra abarcar el método de la libre asociación es amplio, pues abarca lo más íntimo o superficial del discurso de cada intérprete, sobre su propia vida como creador interprete y viajar, por qué no, desde lo más cotidiano de su diario vivir representado escena a través del inconsciente.

Freud menciona que la interpretación de tales ocurrencias libres, así como también de los sueños, de las acciones y de las equivocaciones del habla en la vida cotidiana, constituyen la vía de acceso a lo reprimido y a lo inconsciente. (1990, Brenes. Guatemala)

La puerta que se abre a través de la asociación libre a lo reprimido, a lo que no se dice, o lo que no se hace por variados motivos y también a lo que podemos llegar hacer y las interpretaciones que le atribuimos a eso. En este método interactúa el inconsciente y consciente. Podemos recurrir al inconsciente como medio y fin para la vivencia de una obra.

Es habitual que al término de cada ensayo tuviéramos largas conversaciones de la experiencia vivida, como si la entrega a esta experiencia de viaje hacia lo más profundo de cada mente en su inconsciente y consciente, fuese un suceso el cual requiere de una entrega con medidas rebosantes en los sentidos, y en la disposición para hacer. Los ensayos son descritos por los intérpretes como una oportunidad para ser y hacer lo quieran siempre, es por esto explican que se permiten llorar, gritar, reír, beber alcohol, fumar, todo lo que su imaginación pueda traer a la realidad incluso al abstención a todo esto.

Aquí se plantea un ejemplo muy representativo de lo que es la composición en tiempo real que a nuestro parecer también se puede llamar libre asociación, aunque la composición en tiempo real, esta direccionado a focalizar la atención a algo o a un acto.

En efecto, lo primero que llama la atención en el taller de danza, cuando comienza el horario de trabajo que va a dar lugar a la Composición en Tiempo Real, es la disposición energética de los participantes. Un grupo reducido de personas, vestidos y calzados cómodamente, que recurren a

objetos y elementos allí presentes para apoyar su expresión se disponen tan sencillamente a participar como si se tratara de una tarea cotidiana. No hay música que acompañe la creación de una atmósfera especial y distinta para facilitar el trabajo. Tampoco los cuerpos “se preparan” para ingresar a algún registro técnico o emocional del movimiento. Los participantes conversan de manera relajada y silenciosa porque el espacio cerrado y abierto invita a preservar la atención sobre lo que “está por pasar” dado la naturaleza extraña del momento que opera de manera subjetiva”.

No todo lo inconsciente es reprimido, existen actos dentro de la danza contemporánea a los cuales se recurre o se generan en el acto de hacer danza, como por ejemplo la aparición de un desnudo, un beso en escena o una masturbación etc. Estos son actos que requieren de libertad para hacerlo además de tomar valor para realizarlo. Hay intérpretes que por así decirlo tienen camino o terreno ganado respecto a lo que se atreven o no hacer en escena, por consiguiente el concepto de libertad e inconsciente reprimido es racionalizado por cada particularidad de los intérpretes.

(..) Es todavía correcto que todo lo reprimido es inconsciente, pero no todo el inconsciente es reprimido. Incluso una parte del yo puede ser inconsciente. Y esto inconsciente del yo no es latente, en el sentido del preconscious, de lo contrario no podría ser activado sin volverse consciente, y su concienciación no debería provocar tan grandes dificultades (Freud, 1923: p. 224).

El método de Composición en Tiempo Real exige así un desprendimiento de concepciones y prejuicios estéticos. Un modo particular de exponer el trabajo del bailarín donde las marcas de su lenguaje no revisten el interés principal de su expresión. Tampoco su eficacia como artista en la mediación de objetos trascendentales y comunicaciones universales. Como dice Jérôme Bel, “la danza no es en absoluto un lenguaje internacional (...) hay muchos problemas de interpretación, en cuanto a la producción de sentido, en la transmisión de ese lenguaje” (Bel, 2010: p. 55).

Freud (1923), menciona el preconscious como una instancia antes del consciente que es diferente al inconsciente, ya que deja la opción o disponibilidad de un proceso aún se está construyendo a niveles mentales pero que es necesario para que el inconsciente que se manifieste. Por ejemplo, para que el inconsciente de un intérprete se manifieste, tiene que pasar que antes de eso el preconscious que sería lo que percibe él mismo o un otro. Existen indicios para identificar este estado, como un intérprete que acelera su respiración inconscientemente. Es una forma de liberar algo contenido o reprimido que puede ser racionalmente explicado pero que inconscientemente utiliza la respiración como método para exteriorizar a través de movimientos descontrolados o de diferentes niveles de intensidad e intencionalidad para con el o los otros.

Según Kant (1945) en todo conocimiento, pues, incluido el de lo inconsciente, el objeto depende del sujeto, lo conocido del que conoce. Esto quiere decir que cada decisión que los intérpretes vayan realizando en escena por mucha apariencia de inconsciente que pueda tener, siempre va estar determinado por ellos y que también tiene sentido de obviedad ya que es ahí donde se manifiesta la esencia de un ser humano que siempre será particular. Ahora bien para Freud (1915), lo inconsciente no es cognoscible en sí sino únicamente por sus

manifestaciones. (Kant, 1945: p.26). Por otra parte Freud nos quiere explicar que el inconsciente no puede entrar en nuestra cognición, en lo que somos capaces de comprender y conocer de él, aludiendo a que se inclinase a una especie de dimensión con pocas afirmaciones concretas de sus razones profundas de sus manifestaciones, más bien reconocemos el inconsciente casi como por signos o síntomas del propio inconsciente.

Nos esforzamos en explicar las vivencias a través del cuerpo y de la danza, para que lo psicológico de esto pueda aclarar el caos producido en esta obra a través del inconsciente liberado.

En lo que refiere espacialmente al tiempo, existe la afirmación general de que lo inconsciente es atemporal, lo cual implica que el tiempo pertenece en exclusividad a lo consciente (Freud, 1915: p. 26). Hubo ensayos en los cuales se extendían por varias horas donde se reflejaba lo atemporal del inconsciente. Los intérpretes y la coreógrafa no dimensionaban el tiempo que transcurrió hasta que cual droga que se le pasa el efecto, se vuelve a la realidad o al consciente dando cuenta del tiempo. Freud (1915) explica que el tiempo es lo que permite clasificar los sistemas psíquicos en conscientes, preconscious e inconsciente.

Fiadeiro (2002) plantea que:

“Yo creo espacios muy precisos, muy fuertes. Creo límites casi imposibles de trasgredir donde luego pueden darse revelaciones extraordinarias (...) cuando el intérprete es capaz de encontrar en esos límites prácticamente cerrados una pequeña fisura, su propio espacio, una pequeña puerta que solo él es capaz, con su inteligencia, su sensibilidad y su intuición de ver es cuando se produce el gesto creativo que existe en este trabajo. Todo el resto no es creación. El resto es un trabajo de hormiga...es una construcción de caminos



Así mismo el carácter de esta obra es intencional, provocar algo hacia los demás es lo que cada intérprete con sus capacidades logra. Cuando sucede aparece el alma de la obra, se puede percibir de qué está hecha su esencia, no compuesta por forma dancística basada en la técnica, sino en el acto de pensar y re pensar lo que estamos haciendo a través de nosotros y la libertad en nosotros.

Cuando podemos actuar libremente, es porque recibimos el cobijo que nos da la confianza necesaria para no sentir represión alguna de hacer decir y transitar por donde queramos. Luego de transitar por ensayar y reproducir una y otra vez la obra, vamos descubriendo que podemos habitarla, reproducirla y vivirla de diferentes lados o disposiciones personales. Explicaremos cómo es lo que se puede hacer en escena teniendo la confianza necesaria de que el espacio que se habita es propio, semejante a estar en la casa, la casa que todos tenemos y habitamos. Este fue otro hito importante dentro de los demás hitos, ya que también es soporte para comprender los devenires de la obra. Nos posicionamos en los hitos anteriores y en esto de manera que todos se vivieron simultáneamente, tienen la misma significancia para explicar la obra, pero todos se vivencian de maneras diferentes por los intérpretes.

Este tercer hito nos llevara a evocar de manera diferentes algunas concepciones preconcebidas como casa, cobijo, libertad y reflexiones acerca de cómo se transforma este proceso coreográfico en relación al cuerpo y su confianza cuando se encuentra en su casa.

#### **4. Tercer hito "La casa" Poética del espacio**

Comenzaremos explicando el sentido poético que se haya en esta obra, a través de las imágenes generadas con el acto de la danza. Podemos describir el

movimiento compositivo como el medio de representar una imagen oculta en nuestro interior expresando el simbolismo o lo concreto de un sentir. Quisimos generar una instancia de develar lo poético de la obra, de sentir como siente y piensa la obra por sí sola. Bachelard (1957) menciona que: “La imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio” (Bachelard, 1957: p.8), Es allí donde las manifestaciones del interior se dejan ver.

Esta frase refleja la esencia de lo poético en esta obra. El autor habla de un “ser propio”. Cuando hablamos de ser pero en esta obra, le atribuimos a este ser sin sexo, sentimientos, decisiones, una sensación de perpetuidad, atemporalidad, el todo, sin principio ni fin, una energía infinita. Palabras que describen rasgos que van dejando las imágenes poéticas de la obra. Para definir imagen poética podemos encontrar con que todo podría ser poético, pero nada es absolutamente cuando existen diferentes personas y apreciaciones en el arte. Más bien a lo que nos referimos es a la sutileza como un componente necesario para crear una imagen o sensación poética y que no tiene que ver con la intensidad de la imagen en sí. No se trata, por ejemplo, de llegar a un desnudo, sino de indagar en cómo éste compone lo sutil de una imagen poética. Consideramos que existen momentos de imágenes poéticas dentro de la obra y que la obra completa en sí es una gran imagen poética del “caos”. Este camino de lo poético y sus representaciones nos direccionó a profundizar más en las reflexiones de cada día que se hicieron con el grupo, a sacar más conclusiones de acá donde la propia obra nos quiere dirigir, aquí es donde llegamos a comprender el valor importante de sentir y actuar como en “la casa”, implicancias que objetivamente son muy importantes para cómo los intérpretes se disponen en escena.

Un intérprete por cinco minutos conforma una imagen poética a través del acto performático, rueda con su cuerpo por todo el espacio que se encuentra lleno de

ropa esparcida en el suelo, su cuerpo está en un acenso de exigencias, se agita, se acelera en temporalidad, lo hace cada vez más rápido, al parecer comienza a florecer una emoción, se percibe que está comenzando una emoción debido a la insistencia del intérprete, la música también se integra con mezclas que producen un ambiente que recarga la imagen.

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser hombre captado en su actualidad. (Bachelard, 1957: p. 9).

Una intérprete besa decidida y apasionadamente en la boca a un hombre que se encontraba como espectador, él responde positivamente a este beso lo cual ayuda a que la escena se mantuviera por más tiempo. Esta imagen es fija pero también en movimiento, es observada por todos los espectadores. Simultáneamente existen más momentos que podemos definir como imágenes poéticas. Así mismo el autor señala que: “En efecto la imagen poética es esencialmente variable” (Bachelard, 1957: p. 9). Y también señala que: “la imagen ha tocado las profundidades antes de remover las superficies” (Bachelard, 1957: p. 12)

La danza es un lenguaje que requiere del cuerpo para expresarse, y para lograr ese objetivo se debe trabajar en el lenguaje ya que es nuestro medio de comunicación, la interpretación es el alma de la danza. Nuevamente aquí nos encontramos con las características de un ser, y como también se ha mencionado anteriormente con un abanico de maneras de poder decir lo mismo con el cuerpo. Este es el lenguaje, la manera de cada intérprete de decir su discurso, y cuando este discurso es más significativo que el mismo cuerpo diciéndolo es cuando la necesidad del lenguaje es fundamental, la necesidad de expresar, de decir. Así lo

enuncia el autor. La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre por encima del lenguaje significante (Bachelard, 1957: p. 15).

El autor en su libro necesariamente hace referencia a los poetas y sus devenires en la creación de un poema o en la conformación del mismo poeta y lo relaciona con la libertad, libertad que también relacionamos en este proceso coreográfico.

El lenguaje aparece como medio de expresión y

Lo poético como evocador de la libertad producto del lenguaje posicionado como instrumento facilitador de lo poético.

” Pero la poesía contemporánea ha puesto la libertad en el cuerpo mismo del lenguaje, la poesía aparece entonces como un fenómeno de la libertad “(Bachelard, 1957: p. 15)

¿Qué significa la casa para ti? Tu casa, la de otros, la que sueñas o la que recuerdas, ¿Cómo habitas esa casa?, que es lo que hay ahí que, aparte del sentido de pertenencia, hace que puedas cargar y descargar energéticamente de lo que quieras. ¿Cómo es tu personalidad? ¿Los espacios de esa casa podrán afectarte de alguna manera? ¿Qué es lo que recordamos cuando pensamos en nuestra casa? Estas preguntas emergen cuando nos dimos que relacionábamos el estar en el casa con estar en la obras, entendiendo obviamente que en nuestra casa no hacemos lo que hacemos en escena, pero si la habitamos de la misma esencia de confianza. El autor dice que:

Con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica, psicología descriptiva, psicología de las profundidades, psicoanálisis y fenomenología podrían constituir con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de topo análisis (Bachelard, 1957: p. 22).

El ejercicio de recordar es muy parecido en cada persona, pero el viaje que se emprende desde el recordar nos lleva a todos a lugares diferentes. Aun así; Bachelard considera que este acto está relacionado con la permanencia y conocimiento de nuestro interior: “Al acordarnos de las “casas”, de los “cuartos”, aprendemos a “morar” en nosotros mismos” (Bachelard, 1957: p. 23). Posteriormente cuando se les preguntó a los interpretes la relevancia de la casa para ellos y las implicancias de esta imagen analizamos que el acto de recordar la casa hace que dentro de nosotros la habitemos a través del recuerdo de las imágenes involucrándonos de manera que la dirección de la comprensión de la imagen puede tener más de un camino. El autor cree que: “Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas” (Bachelard, 1957: p. 23)

Nuestro afán es explicar lo que no se explica en escena, lo que no se alcanza a leer, o lo que se lee entre líneas en esta obra. Este es el proceso de materializar teóricamente la danza a través de las ideas creativas. Mencionamos esto porque lo asemejamos a las imágenes que existen en las mentes de creadores esforzadas en materializar algo que aún no se comprende en su totalidad. Y para nosotros, que tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce, lo que se sueña antes de lo que se comprueba (Bachelard, 1957: p. 23).

Para la coreógrafa de esta investigación, la casa significa un espacio con lugares que se habitan desde la realidad y desde el recuerdo, formado de otros lugares con sentido de pertenencia. La casa no se puede considerar como tal si es que no es habitada con pasión. Allí ocurren momentos que quedan en la memoria y que un día se puede volver a evocarlos. Es una gran imagen de lo que somos, de la cantidad de libertad que vivimos ahí o no, es nuestro segundo lugar que habitamos después del cuerpo, pero principalmente es considerada como un

elemento esencial de confianza para hacer y decir lo que se quiera, entendiendo que no todas las casas ni personas funcionan de la misma manera. Bachelard considera que: “la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo” (Bachelard, 1957: p. 28).

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa (Bachelard, 1957: p. 28). Esto puede suceder en diferentes lados, así lo mencionaron los intérpretes. Hay conversaciones de las cuales ellos afirman que hay lugares espaciales dentro de la universidad que considerar como casa, porque realmente lo habitan, duermen, comen, bailan y dejan sus emociones ahí. Las respuestas relacionadas con el nivel de esta pertenencia de que se habla cuando se habita un lugar, se les pregunta a los intérpretes cuánto habitan la obra para considerarla como casa, o qué se necesita para que sientan la obra como su casa. Entonces las respuestas fueron significativas porque todos habitan de manera distinta y llamativa su casa, determinante para seguir profundizando en paralelo a los demás conceptos en la relevancia de la casa. Esto con la finalidad de profundizar cada vez más en este universo simultáneo de obra.

En los poemas, tal vez más que en los recuerdos llegamos al fondo poético del espacio de la casa. (Bachelard, 1957: p. 29). Esta afirmación o parecer del autor, implica que asumamos que el reflejo del arte, como la poesía o cualquier otro, es una profundidad del espacio interno conformado más allá de los recuerdos. Se trata de una esencia poética, acto por el cual los intérpretes se mantienen firmes en lo que se está conformando y al mismo tiempo creyendo, ya que es necesario creer en esta obra para entrar en la psicología de sus expresión.

“(…)Si nos preguntaran cual es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.” (Bachelard, 1957: p. 29). Vamos a asumir de ahora en adelante que cuando

hablamos de casa hablaremos de la obra ya que asumimos que la obra y dentro de la obra se provoca lo que menciona el autor, es un espacio potente del cual los intérpretes se hacen cargo.

Cuando el autor y nosotros nos referimos a la casa, hablamos de la casa común, la que tiene puertas, ventanas, habitaciones, un lugar de descanso y cobijo, seguro y propio. Del lugar donde compartimos, donde vivimos momentos de la vida acompañados o solos. Para que el intérprete haga la semejanza de casa y obra fue necesario hacer ejercicios en el training de los ensayos que potenciaran esta revelación, como por ejemplo pasar por los estados que se viven en la casa descritos por los intérpretes, acompañamiento, cotidianeidad, confianza, soledad, tranquilidad, caos etc. Bachelard habla sobre la soledad y la casa: “Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios de donde hemos sufrido de soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos” (Bachelard, 1957: p. 35), Creemos los solos en escena, algunos de ellos son generados por la soledad pero no necesariamente hablan o evocan la soledad, es utilizada también como herramienta de autoconocimiento. Llegamos a la soledad a través de una intención de querer estar en convivencia con uno mismo para crear, imaginar, resolver y crear material coreográfico para que se visualice nuestra vida u opinión y el querer dar vida al material inmaterial que aún se encuentra en nuestras cabezas esperando ser desarrollado o materializado en este caso dancísticamente.

“El inconsciente normal sabe estar a gusto en todas partes. El psicoanálisis ayuda a los inconscientes desahuciados, brutal o insidiosamente desahuciados” (Bachelard, 1957: p. 32). Como saber si cada uno de nosotros está en un inconsciente normal o desahuciados si en medio del caos de los inconscientes en

escena los intérpretes se sienten a gusto, Volvemos a mencionar al inconsciente porque creemos que es revelador y fundamental como los otros conceptos para esta obra, dándole sentido amplio al concepto de la casa.

Posterior a las vivencias del concepto de casa y a la internalización de que estamos en ella en el momento de hacer la obra, y que el comportamiento de los intérpretes se desea cada vez más libre, surgen más conceptos que potencian y que abren camino a la libertad de pensamiento en acción, Pese a ello, hay momentos en los cuales nos encontramos con la posibilidad de que todo es posible de hacer en escena, es decir que si todo es posible esa es nuestra gran posibilidad de opción, lugar donde están todas las opciones que puedes tomar. Un intérprete reflexionó en torno a este punto diciendo que: si tenemos todo por y para hacer, es en realidad que no tenemos nada, no tenemos opciones reales y no tenemos límites que nos contengan. Este paisaje casi desolador en los cuales se encuentran los intérpretes incluyéndome, es sin duda lo que se estaba buscando. Realmente vivir y habitar un terreno desconocido en la danza, psicológico y corporal, con fundamentos y cuestionamientos que nos dirijan a plantearnos la creatividad de una manera diferente.

Otro concepto intrínseco en la obra, visto como cooperador con de los demás conceptos, es el cuestionamiento constante del rol del coreógrafo y del intérprete, sus ubicaciones dentro de la obra, su comunicación y su conformación como tal y quien es el encargado de señalar quien que o no, o merecedor de un nombre que determine la dirección de un proceso creativo y por qué.

##### **5. Cuestionamiento de los roles coreógrafo e intérprete**

¿Qué hay en los inicios de una obra coreográfica? Nada. Ningún soporte específico previsto: El bailarín no dispone, como en las otras artes, de un



medio ya predeterminado: sonido, color o maquinaria y luces como en el cine. Ningún soporte de texto como tradicionalmente en el teatro. (Louppe 2010: p, 223).

Para comprender el siguiente hito sobre la relación que existe entre coreógrafa o intérprete y la importancia de cada rol en esta obra, habrá que explicar cada detalle que hace que este proceso coreográfico sea una obra simultánea y abierta, en tiempo real, que se cuestiona a si misma con autonomía de decisión tanto de los intérpretes como de la coreógrafa, que se dirige hacia una reflexión de los roles ya asignados coreógrafa en interprete conceptos que determinan todo o no en la danza contemporánea.

“La obra coreográfica viene a ser un universo imaginario completo donde todas las elecciones tienen su razón de ser” (Louppe pag. 125,

Todos los laboratorios coreográficos que se realizaron en el ejercicio de componer una obra y pensar que significa mencionarla como tal, ya implica cuestionar lo que es una obra y lo que no y cómo nosotros podemos generar la muerte, anulación, destrucción de esta misma obra en sí y de la coreógrafa en sus parámetros normales. Como menciona el autor, en esta obra se quiere potenciar las decisiones a partir del inconsciente para generar un lenguaje grupal que signifique más el caos o insistencia de su ser inconsciente, a potenciar lo que un bailarín es capaz de hacer a partir de la forma. Cada momento de la obra tiene su gran razón de ser y reflexión desde el consciente o inconsciente. El hecho de mencionar lo que realmente se quiere potenciar es ya un indicio de que la dirección de la coreógrafa está presente, aunque ella quiera que los interpretes no la asocien con la persona que siempre está tomando las decisiones, ella se cuestiona como poder hacer que los interpretes sean cada vez más autónomos

para poder realizar su propio viaje en la obra, sin tener que estar cada vez introduciéndolos en la certeza de la libertad y autonomía que cada uno posee desde ya por el trabajo en ello.

Por lo general, el punto de partida de toda obra remite a un rasgo fundamental del bailarín contemporáneo: la necesidad, la urgencia incluso, de decir, de gritar frente al mundo, el exceso de sentido y de expectativa del que su ser es portador, hasta el desbordamiento (Louppe 2010: p, 226)

El concepto de coreógrafo conocido comúnmente dentro de la danza contemporánea, es entendido a través de un sentido lógico de comunicación como emisor receptor, y para que esta comunicación se cumpla se necesita de dos personas. La relación de coreógrafo e intérpretes se va transformando intencionadamente en el avance del proceso de "obra", en post de una des configuración, destrucción de las relaciones convencionales de los dos roles, que tienden a ser por lo general un poco jerárquicas, con delimitaciones participativas demarcadas o implícitas y obviando un poco al interprete en la toma de decisiones que también van afectarlo a el .

El coreógrafo debe encontrar todo en sí mismo y en el otro en una relación específica. Y además el establecimiento de esta relación forma parte ya del trabajo de composición, ahí reside el milagro y el desafío de la composición coreográfica: tirar de los hilos desde lo invisible dar cuerpo a lo que no existe, hacer existir a las imágenes invisibles.

Hablaremos de lo que significa el coreógrafo en relación a la composición para ampliar nuestro abanico de lo que implica las decisiones que un/a coreógrafo/a tiene que tomar. La composición en danza, desde luego, se elabora, primordialmente, a través de lo que Deleuze denomina, a propósito de la pintura

de Bacon, <<la lógica patética>>, contaminación sensorial y emocional de una zona por otra (Louppe. 2010: p.192).

Para componer en danza existen maneras diferentes, a menudo las composiciones reflejan un sello personal de cada coreógrafo/a que plasma su idea, sus intenciones, una línea de hacer política o no con la danza, pero a lo que el autor refiere es a utilizar un recurso ya sabido y aprendido para componer, ordenamiento de creatividad. Es decir, utiliza la misma lógica para componer, el territorio creativo que ya estamos acostumbrados a visitar para crear, y así visibilizar una saturación de estas mismas partes ya creadas. Este recurso o manera de componer, es reflejado en esta obra y su alcance está solo en la saturación de las partes, manifestado en la simultaneidad de movimiento y exigirlo al máximo, como también es preciso recordar que al inicio de este proceso coreográfico se recurrió a ese territorio ya sabido, pero asertivamente avanzamos a lo desconocido. El autor menciona que:

La composición, en efecto, es un ejercicio que parte de la invención personal de un movimiento o de la explotación personal o de un motivo propuesto hasta la construcción de una unidad coreográfica entera. Obra o fragmento de obra. (Louppe 2010: p, 193).

Esta definición de lo que es la composición es absolutamente necesaria para comprender que en los procesos creativos, y en la composición coreográfica las fuentes de creatividad no siempre vienen del cuerpo, si bien se materializa a través de él es necesario o casi un deber de lo contemporáneo que el cuerpo este sostenido por una idea o acto reflexivo en torno a algo. En este caso la obra esta sostenida por los hitos y los intérpretes que van nutriendo la misma obra por medio de la práctica. En composición no hay más que el movimiento, que el cuerpo de un bailarín que sostiene toda la intención. En la coreografía pueden

intervenir todo tipo de otros elementos, que proporcionan sentido y contrasentido a una propuesta que está allí (Burge citado por Louppe 2010: p, 192). Cuando se hace referencia a otros elementos en la obra, se trata de elementos extra corporales, que potencian la idea o no. Estos elementos se mencionaron anteriormente, pero cabe señalar que es necesario de ellos la inteligencia escénica de los intérpretes, para utilizarlos justo en el mejor momento que lo determine la intuición escénica de cada uno. Estos son conceptos que han ido naciendo a través del proceso, como inteligencia escénica o intuitiva, que se basan netamente en lo que es capaz de hacer y resolver el intérprete. Un verdadero trabajo coreográfico que, por su parte, necesita establecer líneas de interdependencia entre todos los niveles del trabajo en danza (Febre por Louppe 2010: p, 194)

La filosofía de la danza contemporánea está dada por cada proceso coreográfico y sus ideas a trabajar, los conflictos en relación a plantearse las ideas como ideas filosóficas en torno a la danza. Este es el caso en el que se dio así, recordaremos un episodio crucial: en un momento se expresó que existía un sentido de pérdida de orientación total en la obra, una llamada “crisis” la cual los coreógrafos/as en sus procesos coreográficos, es normal que lo vivan e incluso necesario, pero en este caso esa “crisis”, se desarrolló en un ensayo. La coreógrafa no tenía más ideas, ya según ella lo había probado todo, no había más creatividad, pero pese a sentirse perdida no quiso buscar nada más en ella como material de propuesta visible y practicable. Entonces la coreógrafa le planteó esta situación - que por lo demás, no es habitual compartirla con los intérpretes, ya que no se quiere defraudar o desilusionar a nadie debido las expectativas que se tiene de un coreógrafo/a en relación a la creatividad y prolijidad en los ensayos.

Pues bien posterior a plantearles que la coreógrafa no sabe que más hacer, en el ambiente se sintió que todo se iba a la deriva, pero aun así la coreógrafa hizo una invitación a perderse juntos, a utilizar todo el material que tenían y desbordarlo en la dirección que cada uno quisiese. “Lo importante de la composición es hacer existir una materia inexistente, encontrar las vías hacia lo desconocido y lo increado” (Louppe 2010: p, 195)

A pesar de que en ese ensayo no había una idea de cómo hacerlo, la coreógrafa siguió direccionándolo indicando que ellos hicieran su propio ensayo, y como resultado de esta propuesta, aparece la autonomía en su máximo esplendor. Hicieron el ensayo y varios lo siguieron incluso la coreógrafa, otros intérpretes aun no tomaban el valor suficiente para tomar las riendas de su propio ensayo. Ya el material coreográfico estaba dado, las ideas, las premisas, las posibilidades, los colores, todo lo que se quisiesen se puede hacer, ahora solo depende de ellos y de la coreógrafa que la obra cobre aún más vida por si sola y como cada uno quiera. El autor plantea que: “La composición es un elemento fundamental de la danza contemporánea. Pero más aún como filosofía del acto” (Louppe 2010: p, 193). El arte toma un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que se vuelve sensible (Deleuze por Louppe ,2010: p. 191). El caos en esta obra esta visibilizada, por la suma de todas las partes que la conforman como tal, es decir, se suma lo siguiente como el resultado de un maravilloso caos: simultaneidad, consciente, inconsciente, espacio, tiempo, palabra, improvisación, composición en tiempo real, instinto, inteligencia escénica, cuestionamiento hacia la coreógrafa y su rol y hacia ellos mismos, de y todo esto enmarcada en la Libertad. Componentes, hitos que son llevados de manera diferentes por todos los integrantes, pero que generalmente se manifiestan de una manera excesiva,

exagerada y al extremo, visibilizando una delgada línea de límites ente caos, concepto de obra y desborde. Sumado a esto el autor enuncia que:

Como muy certeramente dice Susan Buirge, el todo no es más que la suma de todas las partes: el todo de una composición se encuentra también en aquello que, en cada momento, en cada articulación, trabaja sobre el conjunto y lo perturba. (Louppe, 2010: p, 194)

Según esta investigación el coreógrafo/a como el intérprete son capaces de afectar al otro en sus ámbitos disponibles, e incluso forzar momentos a cambiar, mantener o disminuir de intensidad o intención, esta capacidad es dada o adquirida, según la experiencia o indicación de quien fuese. Pero es necesario que ambos (coreógrafo e interprete) deseen dar una orientación en esta instancia del proceso, y que el/la coreógrafa haya vivido si-quiera algo de lo que indica. Ya que ocurre en ocasiones en que el coreógrafo/a pide algo que él o ella no ha vivido, ni probado o simplemente no puede hacer. Es entonces que aparece una facultad de ordenar algo y el intérprete es el reproductor de eso, y en los mejores de los casos un intérprete, que también, es muy necesario mencionar la capacidad que debiese tener un intérprete en el momento de interpretar y esta debiese ser una interpretación llenada primeramente por lo que o ella capto de lo que se le indica, y antes de reproducir el material literalmente o tácitamente como algo concretamente visible de que es igual, es el intérprete el que le da un nuevo sentido a esa indicación o movimiento, por lo tanto no es exactamente lo que el coreógrafo indica literalmente, sino que es lo que el intérprete cree de aquello que se le indica; continuando con el sentido que cada coreógrafo le otorga a lo que él va sintiendo y generando como idea creativa,

La composición, en lo que tiene de más poderoso poéticamente, debería efectuar siempre una expansión o al menos un cuestionamiento de la

cinesfera: el coreógrafo es quien sabe implicar en su sensibilidad cinesférica propia la adhesión por el estado del cuerpo de los bailarines, esa cualidad de resonancia (o, por qué no, de resistencia) sobre cuyo fondo se tejerá la identidad real del texto coreográfico. (Louppe 2010: p, 195)

El autor menciona una de las capacidades que tiene el coreógrafo y una de esas es como sucede en este caso y en todos es la capacidad de afectarse o investigar en uno mismo primero, luego influenciar al resto, pues bien, el coreógrafo que es determinado como tal, tiene ciertas funciones convencionales respecto de la danza contemporánea por ejemplo: elegir a los intérpretes con los cuales va a trabajar, este es un primer punto visible de composición desde ya se está jugando a componer con las características posibles del perfil que se quiera buscar o no. Así lo plantea esta autor: Sylvie Giron, puede afirmar pertinentemente que <<la composición comienza con la elección de los intérpretes>> (Giron por Louppe 2010: p, 194). Los criterios para convocar a los intérpretes en esta investigación se basaron en caracteres que fuesen diversos y potenciadores y desconocidos, los cuales se explicaran más adelante.

La obra coreográfica es en efecto un universo imaginario completo, en el que todas sus elecciones tienen su razón de ser, pero en ningún caso pueden sustituir a la escritura misma como combinación de todas esas elecciones (Louppe 2010: p, 193). Cuando el autor habla sobre la escritura de o sobre la danza, en este caso se refiere al material plasmado que pudiese describir la danza. En su conjunto la danza permanece en la medida que es observada y realizada, pues bien el ejercicio de poder escribirla en su más máximo detalle de su desarrollo interno y sus maneras de generarse, puede ser un verosímil de la realidad dancística, por las palabras a emplear y el contenido, y se requiere de conocimiento profundo en ello para comprender que hace falta aún más escrituras

sobre esta disciplina. El autor enuncia que: La escritura para nosotros es lo que fundamenta el acto coreográfico, cualesquiera que sean su concepción y su definición (Louppe 2010: p, 192). La escritura tiene que ver con la percepción de la obra.

Otra de las capacidades o carteristas que tiene o “debe” de tener un coreógrafo menciona el autor:

El papel del coreógrafo, como muy bien ha considerado Nathalie Schulmann, se limita a organizar los encuentros a las situaciones grupales entre personas que trabajan su gestualidad en modalidades distintas. (Febre por Louppe 2010:194).

Estas modalidades distintas pudiesen estar determinadas por la línea o enfoque que quisiese dar el coreógrafo, pero lo que es relevante mencionar es que se a través de una elección que se tome se generan consecuencias corporales hacia los otros, esto ya es significativo de tomar en cuenta si se trata de coreógrafo/a ya que la imaginación de lo que se pudiese llegar a formar no podría tener límites.

“La mirada del coreógrafo se ejerce según una multitud de modalidades que se superponen y se alteran en función del momento del proceso creativo, es una impresión de multiplicidad”>> (Louppe 2010: p, 195). Aquí se mencionan tres factores que se pueden reflejar también en la obra es lo primero es que el coreógrafo/a tiene un visión propia e inicial que es afectada y moldeada por este segundo factor, que es muy provechoso en los momentos de ensayo y es la percepción acompañada de la improvisación para poder cambiar en el momento el rumbo de lo que está aconteciendo y que quizás no tiene que ver con la idea inicial del ensayo y la tercera es la imagen que este acto refleja y que se puede



entender como la capacidad de ser versátil en lo que se presente en el camino creativo dancístico.

A veces, incluso, el coreógrafo <<guarda>> para sí una buena parte del propósito, incluso el aparato imaginario, hasta tal extremo que debe protegerse ese espacio de creación, visible lo invisible, interiorizado u objetivizado. (Louppe 2010: p, 197). Existe la posibilidad de hayan coreógrafos que no tengan al cien por ciento claro el propósito la dirección a la creen estar dirigidos por esto que a veces es necesario guardar las asertividades que se van estableciendo sobre los conceptos que se están experimentado ya que aún no son tan claros para el coreógrafo que como para el intérprete, También el autor da a entender que el imaginario de la obra necesariamente proviene del coreógrafo/a lo cual en este caso se cumple pero también está el imaginario participativo de todos los intérpretes. Y llegamos a la integración de todos por igual, aunque algunos o algunas lo incluyan en su interior más que otros el punto es que todos somos diferentes todos tenemos similitudes y todos tenemos puntos de desencuentros, y poner esto en escena es significativo para el acto creativo, lo llena de inestabilidad lo cual es necesario dentro de tanta seguridad de lo que pasara como en una obra donde todo está cronológicamente visto, sumerge el acto creativo en una mente consciente de entregarse al inconsciente con libertad de mover el cuerpo como quiera o no decir con él.

Un bailarín productor sigue siendo aquel que verdaderamente puede proponer a su público percepciones elaboradas e infrecuentes, y acercarlo a ese punto lejano donde a menudo mejor se descubre así mismo. (Louppe 2010: p, 197). Estas pudiesen ser características de un/a interprete con la capacidad de provocarse y provocar a sus pares y al público, introducirlos a su propio mundo, dejar en escena lo intrínseco de ser interprete. Obtener la escena con sus manos, apropiarse de lo que lo rodea y enterrar su idea a través de lo corporal como si

no hubiese otro instante, esta también es una de las premisas para desarrollar la inteligencia en escena y la improvisación como método de apertura a nuevos mundos interiores por mostrar enuncia el autor: “Se comprenderá que la improvisación es, al igual que la composición, un elemento indispensable de la danza contemporánea. Y, como ella, a la vez matriz de la obra y técnicamente de formación e investigación” (Louppe 2010: p, 203), En esta obra se afirma que sin la improvisación nada de lo que es la obra pudiese ser, ya que no hay manera de llegar a las profundidades de la conciencia, inconsciente y ejercicio compositivo si no a través de la improvisación. ¿Qué es la improvisación en esta obra?, es una disciplina la cual comenzó en los inicios del proceso coreográfico a ser utilizada como método para obtener material coreográfico, pero en sus transformaciones en el tiempo la improvisación paso de ser un método para, a un campo investigativo de nuestra mente y cuerpo en manifiesto convirtiéndose en obra que se practica o se ensaya al igual que si tuviéramos una obra con tiempo musical determinado y movimientos con música determinada también. El autor plantea que: La improvisación puede servir como herramienta de construcción, pero también puede ser obra por sí misma. Figura que no siempre es aceptada. (Louppe 2010: p, 205). Sí es difícil para el mundo de la danza incluso de la misma danza “contemporánea”, asumir la improvisación como obra sustentable y capaz de ser una disciplina más allá de un método, para establecer términos de propia legibilidad.

Producirán las rupturas que dislocan el proyecto composicional mismo y al mismo tiempo abrirán hasta el infinito las posibilidades de explosión de una danza anárquica que ya no reconoce ninguna ley (incluso aunque se dote de reglas) (Louppe 2010: p, 214). Este pensamiento del autor es certero al pensamiento de la obra, aunque esta obra se esfuerza por no reconocer leyes dancísticas pero si

seguir las leyes de la libertad que cada uno se puede generar. Ese es un propósito, que se logra a través de esta oportunidad, porque es necesario ver esto como una gran oportunidad de manifestarse desde lo más sincero de nuestro querer, performativo, intuitivo etc.

La obra y sobretodo la obra coreográfica esta siempre reñida con su propia inaccesibilidad: plantea ella misma los límites a partir de los cuales pueda abrirse otro campo de experiencia. El concepto de "obra" está determinado como un producto de creación el cual es valorado como tal por múltiples disciplinas artísticas y por gente con y sin conocimiento del arte. La obra en esta investigación es cuestionada a partir de los estándares existentes de las denominadas obras que se escuchan y se ven en los centros culturales más importantes de Santiago, ¿por qué nos cuestionamos la obra? Existe un cuestionamiento sobre las personas que determinan que es o no obra o el grupo que esta investigación denomina como "elite" de la danza, que si bien el contacto directo son algunos profesores de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, también sus obras son influencias para los estudiantes de danza en general. Pues bien no creemos ser nosotros la excepción que se aleje en diversos ámbitos de esos formatos dancísticos, no nos importa el enfoque de la forma, la apariencia de la belleza en una danza correctamente ejecutada e interpretada con un vestuario altamente lógico y armónico con la coreografía u obra. Aunque no nos preocupamos de eso de manera consiente, si nos preocupamos de eso en menor medida pero con el fin de que esos estereotipos sean rotos a través, de una posibilidad real de que la danza para esta investigación refleje la naturalidad de un pensamiento y acto. No se quiere forzar la forma de la danza pero si se esfuerza en materializar la idea no la forma.

## **6.1.2 Diseño de investigación**

### **Acción**

Comprender y sistematizar un fenómeno sobre como se fue construyendo un proceso coreográfico en el propio cuestionamiento de lo que es un proceso coreográfico

A través del arte de la danza y la composición y dirección coreográfica se genera una herramienta de experimentación, que a través de laboratorios prácticos se forja el material necesario para analizar y reflexionar sobre lo producido, siendo lo más fundamental para este proceso coreográfico el camino “a” y todo lo que se generará en dicho proceso, sobre todo reflexiones y decisiones significativas propios del proceso de sistematización de una obra que se cuestiona a sí misma.

### **6.1.3 Unidad de análisis**

La unidad a analizar es el proceso coreográfico de esta obra. El interés del proceso coreográfico como punto central de estudio es debido a que la reproducción de esta obra tiene un carácter único e irrepetible que separado del resultado “final” de la obra ya que la base es la improvisación autonomía y libertad del interprete como estructuras fundamentales. Se observará como el cuerpo se transforma de acuerdo a los hitos fundamentales y como estos hitos en la obra van transformándose y cuestionándose así mismo componiendo la obra.

### **Sistematización**

La sistematización es la interpretación crítica de una o varias experiencias, que a partir de su reconstrucción y ordenamiento, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí, y por qué se han hecho de ese modo. Es una interpretación que se basa en descubrir la lógica con la que ese proceso se lleva adelante, cuales son los factores que intervienen en él y las relaciones entre ellos. Es más,

la sistematización no solo estudia el proceso sino también las interpretaciones que los sujetos tienen sobre ella, creando o así, un espacio para que esas interpretaciones sean discutidas, compartidas y confrontadas.

Lo que estudia la sistematización es la comprensión y la reflexión de un equipo (el estudiante con su tutor) sobre su propio trabajo. El adquirir conocimiento (o teoría) a partir de la práctica, favorecer el intercambio de experiencias entre distintos equipos. A toda sistematización le antecede una práctica. A diferencia de otros procesos investigativos a éste le antecede un “hacer”, que puede ser recuperado, recontextualizado, textualizado, analizado y re informado a partir del conocimiento adquirido a lo largo del proceso.

El proceso de sistematización va de la mano con la acción es decir, que es necesario accionar para sistematizar un evento. Todo proceso de sistematización es un proceso de interlocución entre sujetos en el que se negocian discursos, teorías y construcciones culturales. En la sistematización interesa tanto el proceso como el producto. La interpretación solo podrá ser posible si se reconstruyen las experiencias y se ordena el proceso vivido en esas experiencias. Así, al reconstruir el proceso, nos permite identificar sus elementos, clasificándolos y ordenarlos, lo que nos permite ver con cierta objetividad lo vivido. Esto, nos lleva a convertir estas vivencias junto con la propia experiencia, en objeto de estudio e interpretación teórica y a la vez en objeto de transformación.

¿Por qué sólo pueden sistematizar una experiencia quiénes han formado parte de ella? Porque en nuestra propuesta de sistematización tienen que ser las mismas personas protagonistas de la experiencia quienes la sistematicen y se apropien críticamente de ella. Qué viene después de la sistematización: ¿culmina allí el proceso de conocimiento de nuestra experiencia? Por ejemplo, ¿las conclusiones de la sistematización se deben concretizar en algún plan de acción? Nuestro conocimiento de la experiencia nunca se agota. Es más, un proceso de

sistematización ya va a formar parte de la experiencia y por lo tanto será un nuevo factor de aprendizaje. Muchas veces las conclusiones de una sistematización de convierten en la base de un plan de acción futura. Luego de realizar un proceso de sistematización es necesario redactar un documento para que quede como parte de la memoria, ¿qué características esenciales deberá tener este documento? Normalmente los resultados de un proceso de sistematización deberán reflejarse en varios productos. Uno de ellos, definitivamente, suele ser un documento. Pero éste puede adquirir muchas características diferentes, dependiendo de lo que se ha sistematizado, de para qué se haya sistematizado, quiénes lo hayan realizado y cómo vayan a utilizar los aprendizajes de este proceso. Estamos hablando de guiones de teatro o de vídeo; carteles, afiches, u otros materiales gráficos. También de la realización de foros de debate o mesas redondas para socializar conclusiones y aprendizajes y profundizar en ellos... en definitiva, se trata de utilizar todos los medios posibles dentro de esta dimensión comunicativa que es inherente a todo proceso de sistematización de experiencias. (2000, Jara, p 679)

En este caso utilizamos este método ya que esta investigación no sigue ciertos objetivos lógicos o comunes como otras de investigaciones en las cuales el análisis de resultado está fuera del marco teórico. Precisamente aquí el marco teórico y el análisis de resultado se encuentran fusionados por lo transversal del marco teórico.

## 7. Conclusión

En este proceso creativo coreográfico realizado en 11 meses, siempre se mantuvo el propósito de seguir investigando y profundizando en las posibilidades de perderse y entregarse a lo desconocido en ámbitos exploratorios y estructuras profundas de construir una obra coreográfica en danza. Es decir, vivir un proceso coreográfico que implicara cuestionarse por qué creamos lo que creamos, como crear desde lo desconocido a lo que estamos acostumbrados y enseñados, como sostener en escena tensiones que no habitamos como por ejemplo el rol simultáneo de ser todos/as coreógrafos y todos/as intérpretes. La danza que generamos es la danza enseñada en la institución UAHC que traspasa la mayoría de las técnicas dancísticas, pero que no existe el espacio de investigación personal de lo que queremos como lenguaje propio e investigativo dentro de la malla de la carrera licenciatura en danza.

Pasamos por situaciones de pérdida de la dirección por parte de la coreógrafa. A raíz de esto, ella optó por abrir una puerta a la colectividad y a generar espacios de integración y dirección de parte de todos. Es sabido que en los grandes grupos todos los individuos son diferentes y en sus particularidades se genera la identidad del grupo en sí. Esto quiere decir que sin ellos y su valentía, el proceso no podría haberse desarrollado con el riesgo que asumió.

Los testimonios de los intérpretes luego de haber vivido este proceso coreográfico, fueron enfocados en el desafío de atreverse a hacer algo diferente en el proceso creativo también en el avance personal del propio lenguaje expresivo. Sumado a esto se menciona que se generaba el espacio, para poder ir más allá de lo ensañado y las posibilidades mentales de creación. Trabajamos con el

inconsciente de cada uno, para liberarlo y producto de esto obtuvimos una imagen estética del desorden y del caos. Esa es la estética de la obra, el desorden, lo simultáneo, el caos, lo imprevisto y osado como producto de los inconscientes liberados de los intérpretes.

Podemos decir que cuando se toman decisiones de experimentaciones en escena diferentes o de composición en tiempo real, observaremos un cuerpo que visiblemente no se ve afectado por un campo disciplinar técnico del ballet clásico por ejemplo, más bien son cuerpos vestidos del poder que les confiere el momento de improvisar y componer, cuerpos que buscan percibir su entorno y afectarlo y también afectar al espectador. No se busca afectarlo de una manera en específico como incomodarlo o acogerlo o hacerlo participar de una manera estricta o direccionada, pero si implícitamente el espectador ya se hace participe en el momento en que transita por el espacio donde se desarrolla la obra, puede posicionarse en las orillas o entremedio, pero ya está en escena con el conjunto de los interpretes .

Lo que nos permitió superar los obstáculos para mantenernos firmes en la postura sobre de libertad por sobre todas las cosas, fueron precisamente creer y atreverse a hacer algo con parámetros desconocidos en la práctica, fue precisamente creer en ello y mantenerse ahí como una verdad investigativa por la que se lucha en post de nuevas maneras de componer y pensar el cuerpo.

Se pensó el cuerpo en un comienzo de este proceso como un cuerpo que ya sabía lo que tenía que hacer, por la costumbre de hacer lo mismo y de la misma manera, recurrente en las maneras de crear. Se pensó un cuerpo que tenía cosas que decir pero desde el consciente y desde el control. Toda la danza racionalizada con pequeñas sensaciones de libertad o placenteras debido al gusto de bailar y mover al cuerpo al ritmo de una canción o melodía musical.



También se pensó el cuerpo para iniciar un movimiento separado de una idea es decir estaba una idea mental luego se ejecutaba a través de la razón y posteriormente por medio del cuerpo de acuerdo a la interpretación de cada interprete.

El cambio de apreciación del cuerpo luego de todo el proceso y no solo del cuerpo si no que de las maneras de crear, están directamente relacionadas con los temas que se trabajaron o los hitos vividos, por eso que no se llega a descubrir algo diferente si es que no se hace algo diferente en la práctica investigativa.

Para poder entrar en universos diferentes, se requiere de un mundo al interior de nosotros que no esté descubierto, áreas de nuestra vida psicológica inconsciente que no hemos descubierto y que por medio del mismo cuerpo y de la danza, del lenguaje no verbal del cuerpo en escena puede, abrir puertas a obras coreográficas arrojadas al contexto que se quiera potenciar, como la libertad, el inconsciente la composición en tiempo real.

## 8. Bibliografía

- Augé, M (1992). Los no lugares, "espacios de anonimato". España: Gedisa S,A.
- Bachelard, G (1957). La poética del espacio. Francia: ISBN.
- Brook. P (2001). Más allá del espacio vacío. Barcelona: Alba editorial.
- Granados, K (2012). "SER HOMBRE": Un acercamientos desde las representaciones sociales sobre masculinidad en jóvenes de ciudad bolívar y la configuración de sus subjetividades políticas Aletheia, 4, 23-36.
- Green, A (2008). La posición fóbica central: con un modelo de la asociación libre. psicoanalisis, vol.4, 759-789.
- Massey. D (2012). Un sentido global del lugar. E
- Tuan, Yi (2007). Topofilia. España: Melusina.
- Poética de la Danza contemporánea. España: Universidad de Salamanca.
- G.Venegas. (2011). Happening, Performance. ee.uu: Universal.
- Yildiz,I. (1990). TEORÍA Y TÉCNICA DE PSICOTERAPIA PSICOANALÍTICA. diciembre 13,1990, de consultorio 406 bogota Sitio web: <https://www.casadellibro.com/libro-teoria-y-tecnica-de-la-psicoterapia-psicoanalitica-2-ed/9788425415760/267651>
- : Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas . (2012). Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas . 2012, de Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas Sitio web: <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Fernandez-Vivi-GT7.pdf>

9.Anexos

P.1	Catalina, que crees tu que u interpretes debe necesitar para esta obra?
R.1	Creo que debe necesitar... locura, primero que todo, mucha dispersidad no sé si es la palabra pero... sí...entrega no sé... no se de todo es como... todo y nada a la vez, entregarlo y no, sinceridad!.. hee no se mucha sinceridad, como ser... ser realmente <u>tutú</u> mismo cuando te piden algo no sé ...hee... no sé . de todo, no se... se me viene todo a la cabeza todas las palabras... placer, entrega, maravillosidad, locura hee,, no se todo lo que pueda existir, siento que acá todo es posible jaajaja.
P.2	Cuál es el sentido de pertenencia que tienes en esta obra?
R.2	Pertenencia...Yo creo que me pertenece en el momento que hago de esta obra que sea ..mía, como desde la sinceridad, desde la cotidianeidad que me propone esta la la obra, como que siento que tiene tanto la esencia de cada una de los y las participantes , que hace que como que a cada uno le pertenezca de forma diferente igual porque... como que cada uno construye la obra... en desde su de su visión desde su existir desde su sinceridad, de su... desde la disposición yo creo que eso como que en mi hace que hee... siento que me pertenece por decirlo así como dice la palabra como que yo creo que es parte de mi día a día o sea mas de mi día a día como de la vida de este momento... del tiempo.. y eso! jajajaja
P.3	Naty quiero que me digas que le falta a esta obra

R.3	<p>Hay no se... haber... que le falta.....No sé yo siento que no le falta nada, me encanta o sea a pesar de que hay gente que piensa como que en las cosas ambiguas se generen como muchos conflictos como que a mí me encanta que sea ambiguo entonces eso como que en realidad no necesito margen cuando tu me preguntas por lo que me falta... y yo pienso en limites en realidad la falta de limites es precisamente lo que lo hace más interesante entonces no se realmente que podría hacer... porque es tanta la libertad que tenemos que en el fondo cuando uno piensa en las cosas que le faltan es como pensar en eso limites po, cuando no tienes la libertad necesaria es como eso entonces como que yo siento que el trabajo ahonda en esa libertad no sé qué podría ser.. ni compositivamente ni dancísticamente ni interpretativamente como elemento así propio de la obra... no siento que me gusta mucho como esta</p>
P.4	<p>¿Que significa para ti un agujero negro?</p>
R.4	<p>Un agujero negro para mi significa vacío, significa perderse en el tiempo significa desfasarse del tiempo, entrar como a una dimensión paralela, es como otro mundo... eso pa mí es un agujero negro ...es desconocimiento, es misterio ... no se en realidad lo que es un agujero negro es como signo pregunta no se jajja... solo se lo que me han contado lo que leído a cerca del agujero negro, pero pero pero según lo que me han dicho como que... si tú me dices que es para mi un agujero negro eso me sugiere, misterio vacío desconocimiento que será que habrá.... Nunca lo vamos a saber jajaj</p>
P.5	<p>¿ Qué significa para ti este proceso coreográfico?</p>
R.5	<p>Heemm aprendizaje, para mi significa aprendizaje, cuestionamineto hee crecimiento escucha hee interrogantes, dudas, confusión, problemáticas, hee incomodidad es algo desconocido es algo inclaro también hee en</p>

	construcción.
P.6	Mariela quiero que me digas, ¿qué hay después de la libertad?
R.6	Uyy que difícil, creo que todo esta en la libertad la libertad finalmente es eso po el todo es estar lleno estar conforme, es hacer lo que quieras a es la libertad creo que cabe en la búsqueda de la felicidad también po y esa búsqueda de la felicidad... después de la libertad esta la muerte jajaj si po después de la libertad esta la muerte si como que ya sentís que nada te mueve que se acabo todo, y eso es muerte segura pal alma.
P.7	Quiero que me digas tres hitos que tu consideres que la obra se haya transformado
	Hay cosas que me acuerdo del principio cuando éramos cuatro, el hecho por ejemplo a mí que mas me marco y me gusto igual fue cuando nos tapamos los ojos y teníamos que empujamos pa mí eso fue super significativo y me produce mucho tipo de emociones primero como juego después como desesperación después como ser atacada en ese puro ejercicio pase por distintas tapas de sensaciones, lo otro por ejemplo que también me me dejo así como shuck, hee el el reggeaton el reggeaton asi como que me saco de las casillas yo me acuerdo que que heee yo había faltado como una o dos clases antes de llegar a un ensayo y de repente tu me dijiste tu hace como que siempre estuviste aquí y pusiste un reggeaton y que esto!! Jajajaj y eso fue como fueron cosas como que ahí si ahí si que no entendí nada ya yy y lo otro es cuando...el cambio de ropa, el cambio de ropa yo encuentro que es super importante en la obra por que con el cambio de ropa como que también cambiamos de personalidad y eso como que ayuda a la versatilidad también de la obra de... de estar en constante cambio todo el tiempo constante transformación en constante y ropa es como es como lo que representa la obra también de estar en constante cambio porque nos

	sacamos la ropa nos ponemos la ropa y son distintas tenidas quizás nos ponemos la misma polera pero con otra falda o la forma de ponersela es distinta quizás la falda me la pongo en el cuello cachai como que esas cosas siento que son un cambio.
P.8	Quiero que le pongas tres nombres a la obra
	Locura espacial.. si locura espacial, centrifugalidad y pinto mi vida con el caos del problema
P9	Que harías tu para que cada uno fuese más consciente de que es muy necesario de que cada uno este constantemente rompiendo quebrando algo que está sucediendo para que suceda otra cosa
R.9	Yo creo que primero estar como presente así como... hem me pongo en el caso de que de repente esos ensayos en que yo estado muy cansa y que mi mente empieza a divagar mucho en un principio para poder como transitar en otra cosa o que se o que suceda otra cosa yo necesito primero estar acá! Cachai como estar presente no mas como un cuerpo muy permeable a todo lo que eso significa para mi creo que es la única manera y estar como disponible siempre disponible atento a o lo que esta pasando alrededor atento a lo que esta pasando conmigo responder ante eso tiene que ver con los prejuicios eso.
	¿Dalton para ti que cosas no significan?
	Que cosas no significan... todo lo significa no significa especialmente he.. hoy en día esas cosas que deseo compartir que son muy mias y que ahí ocurre una desconexión desde quizá muy egocéntrico muy egoísta que es extraño finalmente no lo logro entender y eso pa mi puede no significar que finalmente todo y no puede hay perdón... todo y no puede significar depende de la realidad de cada uno y cómo podemos lograr con mirarnos y

	conectamos y ser y vivir en el momento sin prejuicios sin miedos sin control podríamos significar mas quizás
--	---