



Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Escuela de Danza

De la Sensación a la Forma

Herramientas desde el lenguaje Gaga para la creación coreográfica

Alumna: Lya Emilia Miranda Fuentes

Profesor guía: Guillermo Becar Ayala

Tesis para optar al título de Coreógrafa

Tesis para optar al grado Licenciada en Danza

Santiago de Chile, 2021

Agradecimientos

El proceso de pasar del cuerpo a la palabra y del movimiento al texto, sin duda, fue un gran desafío que, si bien fue una constante subida empinada, en el camino encontré muchísimo aprendizaje, más allá de lo académico. Incluso, a ratos, llegué a disfrutar la ruta y avisté más senderos por recorrer.

Este proceso lo viví constantemente alentada y apoyada por mi madre Macarena, a quien le agradezco profundamente ser mi pilar emocional y también teórico en esta investigación y en la vida. Por supuesto, extendiendo este agradecimiento a Malú pues su compañía es todo el refuerzo que necesito para seguir adelante.

Gracias también a mi padre Gonzalo, mi prima, a mis amigas y amigos por darme la confianza que necesitaba para lograr cada pequeño paso.

A las seis interpretes del proceso coreográfico, Dani F, Michelle, Luna, Dani D, Coni y Pale. Sus danzas fueron valiosísimas para la investigación, su entrega y apoyo lo agradezco muchísimo.

No puedo dejar de mencionar a Vannia, por mostrarme el camino que elegí y a Guillermo, por acompañarme y guiarme en este proceso.

Sin duda fue muy gratificante llevar a cabo la investigación, sin embargo y luego de reconciliarme un poco con la escritura, sigue siendo para mí el cuerpo y el movimiento la mayor fuente de aprendizaje, lo más sincero y trascendental para la formación en danza, sobre todo para la vida como bailarinas, coreógrafas, profesoras, y trabajadoras de la danza, pues si no podemos dedicarle tiempo a nuestro propio movimiento ¿cómo podremos ver el mundo a través de él?

Este fue el mayor aprendizaje: darle la importancia que se merece al movimiento y ponerlo al mismo nivel que la palabra.

Índice

Introducción	5
1. Antecedentes.....	6
2. Planteamiento del Problema.....	11
3. Pregunta de Investigación y Objetivos.....	14
3.1 Objetivo General.....	14
3.2 Objetivos Específicos.....	14
4. Justificación.....	15
5. Marco teórico.....	16
5.1. Creación Coreográfica.....	16
5.2. Improvisación.....	20
5.3. Gaga.....	24
5.3.1. Cómo se entiende lo Gaga.....	26
5.3.2. La palabra.....	29
5.3.3. Sobre el lenguaje y la práctica.....	32
5.3.4. Metodología Gaga.....	36
5.3.5. Gaga en la Performance.....	40
6. Marco metodológico.....	42
6.1 Tipo de investigación.....	42
6.2 Técnicas de producción de información y recolección de datos.....	43
6.3 Tipo de muestra.....	43
6.4 Plan de análisis y cronograma.....	44
7. Análisis de resultados.....	48
7.1. Construcción de premisas.....	49
7.1.1 Sensaciones.....	49
7.1.2 Visualizaciones o metáforas.....	52
7.1.3 Formas Físicas.....	54
7.1.4 Cualidades de movimiento.....	57
7.1.5 Conjugaciones o variaciones de premisas.....	61
7.2. Construcción de la práctica completa.....	63

7.2.1 Etapas de la práctica.....	63
7.2.1.1 Sensibilización.....	63
7.2.1.2 Investigación de movimiento.....	65
7.2.1.3 Recapitulación o juego libre.....	68
7.2.2 Tópicos y objetivos de la práctica.....	69
7.3. Proceso coreográfico.....	72
8. Conclusiones.....	74
9. Bibliografía.....	78
10. Anexos.....	81

Introducción

Al estar dentro de un proceso formativo, la replicación de ciertos patrones de la danza son pan de cada día, por lo que las ventanas para la indagación de otras formas de hacer y crear se han vuelto casi una necesidad. Desde esto nace una búsqueda de lenguajes contemporáneos de la danza, que no necesariamente mantengan una línea relacionada con la técnica, sino que también permitan indagar y explorar en las posibilidades que entrega el propio cuerpo

Por ello, la presente investigación se enfoca en el lenguaje Gaga, desarrollado por Ohad Naharin. La experiencia personal de la investigadora con este método ha abierto las posibilidades para utilizar toda esta base técnica que entrega la formación profesional en danza y utilizarla para expandir las posibilidades del cuerpo y el movimiento. En este sentido, interesa para esta investigación, vincular el lenguaje Gaga entendido como práctica que ayuda específicamente a el/la bailarín/a en calidad de intérprete, a otro contexto como lo es la creación coreográfica.

De este modo, se busca la manera en que este lenguaje y la creación se relacionan, indagando en la metodología utilizada en la práctica, los enfoques de los ejercicios y los objetivos del lenguaje, para que así puedan ser posteriormente trasladados hacia un proceso de creación coreográfica específico. También se esclarece el cómo se relacionan estas dos partes del proceso, tanto coreógrafa como intérpretes, para así diferenciar o en el caso contrario aunar las diferentes posibilidades y herramientas que pueda entregar el lenguaje Gaga para cada una de estas partes.

1. Antecedentes

Llevar a cabo una investigación en torno a la danza implica situarse y tomar posición respecto a las múltiples técnicas, estilos metodologías y lenguajes que se han desarrollado a lo largo de la historia. Actualmente podemos encontrar que dentro de los grandes géneros que se han sistematizado, como lo académico, moderno y contemporáneo, existe un desarrollo de variadas ramas y maneras de abordarlos, tanto desde el entrenamiento de la disciplina como en el ejercicio escénico. Por lo tanto, las maneras de concebir el movimiento, el cuerpo, el espacio, las maneras de enseñanza y los roles de coreógrafa e intérprete, entre otros, se han ido transformando en conjunto y por consecuencia de los contextos sociohistóricos, culturales y geográficos, marcando diferencias notables entre las distintas técnicas y sus diversos estilos.

En complemento a lo anterior, hay que tomar en cuenta que dentro de lo que se entiende cronológicamente como historia de la danza, ha habido rupturas importantes respecto a ciertas maneras de entender su práctica, que han dado paso a nuevos estilos y lenguajes, y, en consecuencia, nuevos géneros y técnicas. Haciendo el recorrido de los cambios que ha sufrido esta disciplina, Siegmund (2003) plantea que desde la época de Aristóteles se exigía en la danza la imitación de la naturaleza:

Según Noverre, para poder imitar a la naturaleza, la danza debe orientarse en la pintura, pues los pintores habían estudiado e imitado a la naturaleza en toda su diversidad. (...) Por lo tanto el ballet como práctica imitadora de la pintura entiende el movimiento como la encauzada transición de postura sostenida a postura sostenida, de imagen a imagen (p. 54)

El ballet clásico, entonces, es el género de danza que se desarrolló en torno a posturas específicas y sus transiciones, pues debía de imitar como un cuadro la naturaleza de su expresión. De esta manera se sistematizó, pasando a llamarse una técnica, para luego expandirse por Europa y luego hacia los distintos continentes.

Más adelante, tenemos a bailarinas como Isadora Duncan, Lōie Fuller e incluso más tarde Mary Wigman y Marta Graham, entre otras, quienes rechazaron la mirada del cuerpo que la técnica académica trabajaba, lo que dio paso a nuevas maneras de moverse y al desarrollo de lo que hoy conocemos como danza moderna o expresionista. Así, como lo han advertido algunos autores, la

danza y sus distintas expresiones han albergado en su interior los elementos, por acción o reacción, de los lenguajes que le anteceden y/o le engloban y también van de la mano con el contexto en que se desarrollan (Pérez, 2008; Louppe, 2011; Gómez, 2020).

Al situarnos en la danza contemporánea, específicamente en su ejercicio escénico, puede resultar difícil establecer características o pilares transversales que definan claramente su particularidad, pues no existe una línea única que sirva de hilo conductor entre la gran variedad de estilos y lenguajes que contiene. Al intentar entender lo contemporáneo dentro de la danza, podemos definirlo de un modo simplista como lo que se desarrolla posterior a las corrientes modernas, expresionistas y posmodernas. Desde su ubicación en la línea cronológica de la danza es relativamente fácil delimitar lo contemporáneo, pero al tratar de referirnos a las producciones escénicas de este período, e insertarlas en lo que podría ser la danza contemporánea, es cuando empieza la confusión.

(...) a partir de la década de los 80 y los 90 vemos una nueva corriente de coreógrafos como Jan Lauwers, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Anne Teresa Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Alain Platel, Jan Fabre, Lloyd Newson y un largo etcétera, que si nos detuviésemos a analizar bajo un punto de vista meramente estético, no alcanzaríamos a catalogar de ninguna forma homogénea ya que de ninguna manera comparten un patrón estético preestablecido. (Gómez, 2020, p.8)

Como bien expresa el autor citado, las estéticas utilizadas por distintas/os coreógrafas/os que se insertan dentro del género de danza contemporánea, suelen tener bastantes diferencias entre ellas/os. Aunque sí existen similitudes entre algunos estilos y maneras de producir obras, es difícil agrupar a todas las creaciones llamadas contemporáneas dentro de un mismo campo, a diferencia de las producciones correspondientes a las escuelas clásicas o modernas, en las cuales se visibilizan más fácilmente las particularidades estéticas e incluso dramáticas, que caracterizan a cada uno de estos géneros.

Este fenómeno es explicado por Gómez (2020) a través de la teoría de la expansión del big bang, pero con relación a la danza. Ejemplifica la expansión de la danza desde la cúspide de un cono

invertido (véase en anexo 1), siendo su cúspide la danza clásica y a medida que este cono se va abriendo aparecen las demás corrientes, pasando por la moderna, entre otras, hasta llegar a la contemporánea. El aporte del autor nos invita a entender que las diferencias entre una corriente dancística y otra resultan más evidentes y comprensibles debido a la diferencia de años que las separan, pero al momento de llegar a la época de lo contemporáneo, la “distancia” que hay entre un punto de la circunferencia del cono y otro puede ser incluso más grande que la que hay entre, por ejemplo, lo académico y lo expresionista, siendo así los diferentes lenguajes contemporáneos muy contrastantes entre ellos.

Este modelo grafica las diferencias que existen entre los estilos y las producciones de danza que se concentran en la época contemporánea, pero ¿existe algún factor que logre aunar la danza contemporánea y todos sus estilos y estéticas en este género independientemente de su puesto en una cronología? Puede ser difícil e incluso riesgoso separar algo de su contexto sociohistórico-cultural, pero sí es posible tomarse de esto para entender otras aristas de lo que conlleva la danza contemporánea, como lo que atinge a su identidad y su visión del cuerpo.

Los bailarines y bailarinas, coreógrafos y coreógrafas contemporáneos buscan sus distintas respuestas en campos ajenos a la danza llamada “pura”. El cuerpo ya no se comprende ni como recipiente o masa de modelar para emociones, ni como material para adueñarse de sí mismo. El cuerpo se convierte en texto en un punto o en una superficie sobre la que se cruzan muchas cuerdas distintas de los más diversos campos de nuestra cultura. Así la identidad aparece como pluralidad de significados no limitables. (Siegmund, 2003, p. 58)

El autor hace referencia a cómo él percibe las concepciones que las y los artista contemporáneos tienen sobre el cuerpo y el ejercicio dancístico. Revisa el contexto en que se desarrolla este género y las corrientes que le anteceden. En esta época de la danza ya no se visualiza el cuerpo de el/la intérprete para transmitir y representar mensajes, emociones o historias ajenas a este, como sí sucedió en las corrientes anteriores, como en la danza clásica y expresionista (que, de igual forma, se practican actualmente). La identidad compleja de lo contemporáneo desemboca en un interés por lo que sucede en el cuerpo, ya que en él residen y atraviesan un sinfín de experiencias, significados y atribuciones. Ya no es necesario buscar las motivaciones fuera, pues el cuerpo

contiene en él mismo el material para ser plasmado en una obra, y luego con ello, cada creador/a e intérprete emplea sus métodos y estéticas propias para llevar a cabo la práctica y producción.

Así es como se han ido desarrollando una diversidad de lenguajes contemporáneos pensados para la pedagogía, pero también para la escena, cada uno de ellos enfocado en los diferentes intereses de los/as creadores/as por investigar lo que la corporalidad les ofrece. Hay quienes se han centrado más sobre las formas del movimiento, desde la animalidad y el rescate de lo primitivo, hasta lo más “técnico” y las posturas y esquemas “clásicos” de la danza. También se ha desarrollado un creciente interés por la relación que existe entre los cuerpos y cómo se inscriben en ellos los distintos discursos culturales y políticos. Además, se han incluido otros elementos que se relacionan con la corporalidad, por ejemplo, grandes estructuras pensadas para el escenario, objetos, sonidos u otros instrumentos tecnológicos, que pueden servir como dispositivos para complementar una producción, pero también forman parte de la escena como otros cuerpos, para mostrar y jugar con la repercusión que pueden generar estos en el cuerpo y el movimiento.

De este modo, dado los contrastes mencionados en párrafos anteriores y lo heterogénea de la escena coreográfica contemporánea, es que esta investigación se centrará en el lenguaje de movimiento desarrollado por un coreógrafo en particular, entendiendo su quehacer dentro del género contemporáneo, no tan sólo por su trayectoria comprendida en este período de la historia, también por el carácter de sus creaciones, que ponen atención en las posibilidades que ofrecen los cuerpos de sus intérpretes y que a través del movimiento consigue transmitir diferentes sensaciones al espectador. Este bailarín y coreógrafo encarna tanto en su biografía personal como coreográfica, la trayectoria de los lenguajes contemporáneos de la danza. Se hace referencia a Ohad Naharin.

Naharin es un coreógrafo de origen israelí. Comenzó su trayectoria profesional en la compañía de danza *Batsheva* de Israel. Trabajó como bailarín en diferentes compañías, una de ellas fue la dirigida por Martha Graham en Estados Unidos. En ese país también pasó por la escuela de *Juilliard* y la *School of American Ballet*. Luego de incursionar como intérprete en la compañía de Maurice Béjart, comenzó a desarrollarse como coreógrafo. Los diferentes estilos y disciplinas corporales que formaron parte de su vida y trayectoria en la danza, además de una severa lesión en

la espalda que lo dejó con daño permanente en la columna, comenzaron a dar nombre y forma a la búsqueda de su propio movimiento, desarrollando un lenguaje con énfasis en el placer y el fortalecimiento del cuerpo. Es así como llegó a lo que hoy se conoce como Lenguaje Gaga. (Katan, 2016)

Este lenguaje, con acercamientos somáticos, es transmitido a través de clases impartidas por él mismo y también por profesores especializados en Gaga. Las clases están divididas y dirigidas a dos tipos de públicos: a personas sin experiencia en danza (gaga/people) y también a bailarines en formación o profesionales (gaga/dancers). En el sitio web de Gaga Movement Ltd (2018) se señala que ambas aproximaciones trabajan en torno a la exploración de sensaciones físicas y la conciencia corporal, pero las clases que están dirigidas a bailarines profundizan más sobre el vocabulario técnico de la danza, centrándose en la expansión de las posibilidades y rangos de movimiento, desafiando los límites de las capacidades corporales y utilizando el ridículo como virtud dentro de las exploraciones. Asimismo, como eje principal de esta práctica se incita a la conexión con el placer del movimiento y del esfuerzo. Además, recientemente se integró de manera online, la modalidad de gaga/metodika, clase con una estructura más flexible en donde se exploran más profundamente los elementos del método de investigación que propone Gaga.

Como se puede distinguir, la metodología de gaga/dancers apunta a bailarinas/es-intérpretes, pues trabaja con y para las habilidades corporales de cada bailarín/a, sin el objetivo principal de vincularse directamente con las prácticas creativas. La base del lenguaje Gaga se enfoca en el ejercicio que requiere cualquier intérprete para fortalecer su cuerpo, adquiriendo más rangos y posibilidades de movimiento. De esta manera, al trabajar con un/a coreógrafo/a, la/el intérprete tendría la capacidad de encarnar hasta la idea más compleja y las posturas más demandantes que se le proponga. Pero, respecto a esto ¿podría ocurrir la relación inversa? O sea que el/la creador/a se vea inspirado por las posibilidades corporales de sus bailarinas/es. O tal vez más allá, situando a las/os intérpretes como participantes activas/os del acto creativo. Para la/el coreógrafa/o, ¿el/la intérprete es solo un cuerpo que inspira, o es también un/a aliada/o del proceso de creación?

2. Planteamiento del Problema

En relación con lo anterior, existen muchas perspectivas en torno al rol de coreógrafa e intérprete en la danza. En general, se entiende a la primera figura como quien es responsable absoluta de la creación y composición de una obra, esto en consecuencia de la herencia de las producciones clásicas y modernas de la danza, en donde la/el coreógrafa/o era quien asumía completamente la autoría de la obra, como en los montajes de ballet en los cuales las y los intérpretes en ningún momento eran partícipes activos en la etapa de creación (Pérez, 2008).

Más adelante, las/os creadoras/es de la época posmoderna de la danza comenzaron a experimentar más en sus procesos coreográficos, utilizando recursos como el azar o las exploraciones corporales, evocando directamente las sensaciones y propuestas corporales propias de sus intérpretes, involucrándolos dentro de la etapa creativa para las puestas en escena (Castillo, 2017). Ya en la época contemporánea de la danza se utiliza la improvisación como parte inicial del proceso, siendo una herramienta útil al momento de buscar posibilidades de movimiento y compositivas, pues como se mencionó en párrafos anteriores, el enfoque que se ha desarrollado en este género apunta a lo que puede ofrecer el cuerpo mismo, lo que contiene y refleja en él.

El cuerpo de un bailarín es mucho más que una herramienta al servicio del discurso del coreógrafo, este cuerpo deviene entonces en portador de discursos sensibles y físicos que alimentan la creación, y que, al permitirse “pensarse distintos”, también activan una posibilidad diferente de bailar (Ortiz, 2018, p. 77)

Es por esto por lo que dentro de las producciones de danza más actuales ya no se apunta a la/el coreógrafa/o como única/o ente responsable de la creación, pues las experiencias corporales de las/los intérpretes se conciben como parte primordial del proceso coreográfico y también de la escenificación de la obra, como expresa Naharin: “the realization that my work is only as good as the interpretation of my dancers” [comprender que mi trabajo es solo tan bueno como la interpretación de mis bailarines/as] (Friedes, 2015, p. 364). De esta forma las/os intérpretes ofrecen nuevas posibilidades y diferentes miradas a la coreografía, lo que lleva a establecer una responsabilidad creativa compartida entre coreógrafa/o e intérpretes.

Como ya se ha comentado, la improvisación es parte esencial de los procesos coreográficos contemporáneos, sea cual sea la manera de ordenar los roles entre coreógrafa/o e intérpretes, pues la utilización de este método es provechosa para desarrollar material de movimiento o sensaciones que puedan derivar de lo anterior. Algo parecido sucede con las clases de Gaga, pues son formuladas bajo el mismo objetivo de investigación del movimiento. La diferencia radica en que el método de Naharin está dirigido hacia la exploración propia e individual, para lograr desarrollar más repertorio de movimiento y habilidades al momento de danzar. Así es como, aunque Gaga no sea una metodología específicamente para la creación coreográfica, de todas formas, podría aportar herramientas para llevar a cabo un proceso como aquel, pues como Ohad Naharin expresa con relación a su lenguaje y la coreografía: “Gaga is our toolbox, but Gaga is not choreographing” [Gaga es nuestra caja de herramientas, pero Gaga no es coreografiar] (citado por Quinlan, 2017, p.31). Es decir, el desarrollo de este lenguaje dancístico no constituye un método para la creación, pero puede otorgar herramientas que sirvan para componer, ordenar, transformar o transmitir una idea específica dentro de un proceso coreográfico.

The practice provides provides a unique movement language and the Batsheva repertory uses it to write on stage stories (Ohad Naharin and other choreographers inspired by gaga: Sharon Eyal, Gai Bahar, Danielle Agami, Yasmeen Godder, Roy Assaf). Ohad Naharin states these stories to be impossible to identify in a clear way as they are always hidden and melted through the creative process, as to open the narrative for any interpretation possible. He uses the raw sensual physicality of the dancers as first medium of self and group expression, with minimum hints for underlying signification. [La práctica proporciona un lenguaje de movimiento único y el repertorio de Batsheva lo utiliza para escribir historias en el escenario (Ohad Naharin y otros coreógrafos inspirados en gaga: Sharon Eyal, Gai Bahar, Danielle Agami, Yasmeen Godder, Roy Assaf). Ohad Naharin afirma que estas historias son imposibles de identificar de una manera clara, ya que siempre están ocultas y fundidas a través del proceso creativo. Esto para abrir la narrativa a cualquier interpretación posible. Utiliza la sensualidad cruda de los bailarines como primer medio de expresión de sí mismo y de grupo, con mínimas sugerencias para la significación subyacente] (Vasileva, 2016, p.83)

Dicho esto, se pueden identificar otras/os coreógrafas/os que han sido inspirados por el lenguaje gaga, además se evidencia la importancia de la propia corporalidad de las/os intérpretes en estos

procesos coreográficos. Entonces ¿qué sucede al momento trasladar el lenguaje y método Gaga, a un contexto de creación coreográfica? Entendiendo este proceso particular sin suponer una práctica de Gaga anterior de las/os intérpretes. ¿Podría ser que las exploraciones corporales, que caracterizan este método, se inserten de manera fluida y con sentido en un proceso coreográfico sin caer en la imitación? Además, hay que tener en cuenta que en esta ecuación existen dos partes principales: coreógrafa/o e intérpretes. Ya se dilucidó superficialmente cómo este lenguaje puede ser de utilidad para las/os bailarinas/es al trabajar en una coreografía, pero ¿Cómo podría aportar al trabajo de la/el coreógrafa/o?

Y si seguimos profundizando ¿Cuáles serán aquellas herramientas a las que se refiere Ohad Naharin cuando las pone en un contexto de creación? Si entendemos que en el proceso de producción de una obra se requieren diferentes tipos de instrumentos en las distintas capas y etapas que lo componen, por ejemplo la forma de comunicación entre coreógrafa/o e intérpretes, el modo en que se abordan las exploraciones corporales, la manera en que se ordena una escena e incluso la etapa en dónde se deciden los aspectos escénicos y técnicos de la producción, entonces ¿cómo podría aportar el lenguaje propio de Gaga y su metodología en este gran proceso e influir en estas etapas?

Teniendo en cuenta a la/el coreógrafa/o como agente central de la creación en ese proceso, es que esta investigación busca vincular el lenguaje Gaga con los procesos de creación coreográfica, explorando las maneras de independizar este lenguaje de su creador. De esta manera, se pretende indagar sobre el modo en que las operaciones que se inscriben en el lenguaje y método desarrollado por Ohad Naharin, se filtran y adaptan dentro de un formato de creación, integrando la propia corporalidad de las/os intérpretes y las exploraciones dentro de un proceso coreográfico guiado por la investigadora de esta tesis.

3. Pregunta de Investigación

¿De qué manera el lenguaje Gaga puede colaborar en las etapas de exploración y creación de material de un proceso coreográfico?

3.1 Objetivo General

Analizar los modos en que el lenguaje Gaga puede colaborar en las etapas de exploración y creación de material de un proceso coreográfico.

3.2 Objetivos específicos

- Especificar los conceptos o elementos del lenguaje Gaga que interactúan en el proceso de creación.
- Identificar la metodología del lenguaje Gaga y vincularlas al proceso de creación coreográfica.
- Reconocer la relación coreógrafa/o – interprete en el proceso de creación coreográfica

4. Justificación

Desarrollar investigación, y su correspondiente sistematización y escritura, en artes, en general, y en danza, en particular, es por sí mismo relevante, en tanto contribuye a la visibilización de áreas, prácticas y conceptualizaciones que, habitualmente, suelen quedar en lo experiencial y no en el texto escrito. De esta forma, esta investigación puede ser un apoyo teórico, para visibilizar y difundir este nuevo lenguaje contemporáneo, como lo es el lenguaje Gaga.

En relación con este tema específico, existe muy poco material que lo aborde en profundidad y, aún menos, en español y situado en Latinoamérica. Por ello, al realizar este estudio, se abre un camino para superar las barreras idiomáticas y dar la posibilidad a personas hispanohablantes de acceder a información respecto a lo desarrollado en el lenguaje Gaga.

Junto con lo anterior, y ahondando más en el ámbito de la danza, la propuesta es relevante para la disciplina porque analiza los roles y las interacciones que se producen entre la coreografía y la interpretación, además de incorporar ciertos elementos del campo de la pedagogía, por lo que ofrece diferentes perspectivas respecto a la separación de estos papeles, y ofrece una mirada más compleja y menos jerarquizada de éstos.

Por último, uno de los puntos importantes que se desarrollan en este estudio se refiere a los fundamentos del lenguaje gaga, particularmente aquellos que pueden ser de gran utilidad dentro de un proceso creativo, pero haciendo énfasis en la diferenciación de elementos o herramientas que pueden luego desembocar en una coreografía. Es decir, establece distinciones que no siempre están tan claras. Estas son relevantes en tanto dicha autonomía de procesos (los que, no obstante, se interrelacionan) puede ayudar a comprender y conceptualizar las investigaciones artísticas en cuanto su lado experiencial y también en su lado teórico, separando el proceso del resultado final. Por esto, esta investigación aporta teoría y práctica, a la distinción de estos elementos, pudiendo instalar herramientas que pueden ayudar y aplicarse más allá de la danza, colaborando con otras disciplinas artísticas.

5. Marco Teórico

5.1 Creación coreográfica

La focalización de la presente investigación está situada en el proceso de creación coreográfico, entendiéndolo como el periodo de tiempo anterior a la puesta en escena y presentación de una pieza dancística. Desde que surge una idea o temática, se lleva a cabo un proceso en donde esta va tomando cuerpo, y es ahí donde se sitúa este estudio, planteando diferentes perspectivas en torno a lo que es la creación coreográfica, cuáles son los roles que se desarrollan en este y cómo se vinculan entre sí. Para esto se buscará un dialogo entre tres autores que se sitúan en las prácticas coreográficas desde lo contemporáneo: Vargas (2018), Louppe (2011) y Ortiz (2018). De esta manera se podrá encontrar una noción general de lo que se concibe como creación coreográfica en un contexto contemporáneo.

Para comenzar a dar forma a lo que es entendido como creación coreográfica se mencionará el que suele ser el modelo más empleado de creación dentro de los colectivos de danza en Chile o a compañías que están comenzando su trayectoria. Generalmente se utiliza en las primeras producciones de colectivos más pequeños la figura de creadores-intérpretes, siendo los y las creadoras de la pieza, las mismas personas que la interpretan. Este fenómeno se puede deber a dos causas: la primera puede ser la falta de redes o recursos para contar con un/a director/a o coreógrafo/a como mirada externa, la segunda puede tener relación con la base que evoca el nombre de su organización, siendo la creación colectiva una postura y no una casualidad. Respecto a esto último Louppe (2011) hace referencia al caso específico del Grand Union de Yvonne Rainer. Esta compañía no contaba con la figura de coreógrafa/o pues creían en la desjerarquización e igualdad de posición ante el acto de creación, siendo el colectivo una postura política en el ámbito de la coreografía.

De esta manera la relación horizontal entre las/los bailarinas/os y sus aportes coreográficos, se vuelve una característica trascendental para la creación coreográfica colectiva. Vargas (2018) plantea lo siguiente:

El proceso coreográfico, así como el resultado a destajo, materializa técnicamente un acuerdo entre dos o más mundos culturales, que se interrelacionan a un modo de paisaje,

donde ninguno de los conjuntos de la coreografía está por encima de otro. Así emana una condición que favorece la integración y la coexistencia pacífica de todos los materiales, objetos, y los artistas involucrados que componen la obra de arte. (p. 385)

La autora esboza entonces que la creación coreográfica se concibe como una interrelación o dialogo entre dos o más mundos culturales, entendiéndolos como diferentes partes de este proceso de creación, que contienen o comprenden configuraciones o visiones que pueden no ser iguales, pero que sin embargo se organizan para que ninguna esté por sobre la otra. Lo anterior se refleja muy bien en los procesos de creación colectiva, como el ejemplo del Grand Union. Este modo de entender la creación coreográfica también es posible de observar en otros modelos, en donde sí hay un/a coreógrafo/a con una mirada exterior que incluye dentro de sus procesos las visiones y aportes de sus intérpretes, sin necesariamente poner los suyos propios por sobre los demás. Sin embargo, esto último si acude de alguna manera a la jerarquía entre coreógrafa/o e intérpretes, pues, aunque exista la disposición por parte de quien dirige el proceso creativo, de utilizar los materiales coreográficos propuestos por ambos estratos (coreógrafo/a e intérpretes), existe un precedente que es precisamente la decisión de una de las partes, por lo tanto, si bien existe un diálogo colectivo, no es exactamente horizontal ya que a este le antecede una decisión unilateral.

Siguiendo con esta forma de creación coreográfica que comprende la existencia de un/a coreógrafo/a como figura externa, encontramos otra manera de entender este proceso en torno al planteamiento de Vargas de los diferentes mundos culturales. En este caso, esto tendría relación con el fenómeno que se produce entre el mundo interior de la o el coreógrafa/o y el mundo exterior o el contexto en que se encuentra. Louppe (2011) comienza desde la idea de que la fuerza de partida para la creación o el propósito que se espera para una obra nace desde esta figura que dirige, siendo la responsable de crear el lenguaje o corporeidad de una obra, “dando cuerpo a lo que no existe” (p. 223). De esta forma el/la creador/a contemporáneo/a debe hallar la manera en que sus visiones e ideas propias puedan verse reflejadas en el cuerpo de otros seres y, por tanto, entablar una relación entre su propio mundo interior y el exterior, entendiendo también ese exterior como el interior de las/os intérpretes. Igualmente, y en una etapa posterior, la/el intérprete debe encontrar ese mismo camino al momento de presentar en escena lo creado para exteriorizar las temáticas de la obra y lograr conectarse con las/os espectadoras/os. En este caso:

Lo coreográfico se convierte entonces en una inmensa máquina de descifrar (e interpretar) esta imagen a menudo sin contorno, esta intención secreta, a menudo desconocida de sí misma, del creador. (...) La especificidad del trabajo del propio coreógrafo será proyectar esta «cristalización», no objetivarla, sino transubjetivarla. (Louppe, 2011, p. 227)

Así pues, la autora entiende la creación coreográfica contemporánea como el proceso en el que las imágenes del/la coreógrafo/a son entendidas y transmitidas para luego ser interpretadas, entendiendo este último concepto como algo subjetivo, tomando en cuenta como parte de la creación las diferentes representaciones de la imagen original, aportando, transformando y enriqueciendo las visiones que solo pasaban por la/el coreógrafa/o. De este modo lo coreográfico contempla al mismo tiempo lo interior y lo exterior, además de insertarse dentro de un contexto físico y social específico, no onírico o imaginativo, que también influye en la creación y en el tránsito de imágenes internas al exterior. Ortiz (2018) complementa esta idea planteando que “la práctica coreográfica necesariamente debe estar expuesta al cambio, a la movilización de las estructuras de pensamiento y acción, en relación directa con lo que se entiende por entrenamiento” (p. 78). Por consiguiente, la/el coreógrafa/o debe estar dispuesta/o a que su idea original sea abstraída o modificada por los “exteriores” que se encuentran en una práctica coreográfica, e incluso más allá de la propia disposición, debe aceptar que la creación va a transitar por un proceso de cambio; ya no es solo el acto de crear, sino que también de transformarlo.

Además, Ortiz propone una nueva etapa dentro de la creación coreográfica: el entrenamiento. Al igual que Louppe, se referencia al lenguaje propio de una obra, o las maneras en que el cuerpo se relaciona con el movimiento y cómo la/el coreógrafa/o es quien se debe encargarse de “inventar” o construir a partir de los cuerpos. En ambos recurre al entrenamiento de las/os intérpretes.

En este campo, una práctica de danza que busca la creación coreográfico-escénica deberá fundamentar su quehacer en el cuestionamiento constante sobre la pertinencia entre entrenamiento y producción de materiales coreográficos, para facilitar la entrada en un estadio de la danza que no busca la reproducción sistemática de lenguajes preestablecidos, sino que procura optimizar las capacidades particulares de cada cuerpo y constituir planos de experiencia raso-sensorial en la creación artística. (Ortiz, 2018, p. 76)

El entrenamiento de las/os bailarines entonces, debe estar vinculado a lo que se pretende crear desde el movimiento, teniendo en cuenta las particularidades de cada cuerpo-intérprete para lograr transmitirles más óptimamente el lenguaje de la obra. Sin embargo, en lo contemporáneo se comprende al cuerpo del intérprete como un “legado de saberes” (Louppe, 2011, p. 224) o como lo plantea Ortiz (2018): un “portador de discursos” (p. 77), por lo que dicho entrenamiento también se entiende como una investigación en la cual la/el coreógrafa/o tenga la posibilidad descifrar el lenguaje físico, sensorial y anímico de cada intérprete y orientarlo hacia un horizonte común en relación a la propuesta coreográfica, construyendo un lenguaje basado en las particularidades.

A propósito de todo lo planteado en los párrafos anteriores y las visiones complementarias de el/las autor/as en relación con la creación coreográfica en el contexto contemporáneo, se puede visualizar que en este acto se vinculan los roles de coreógrafa/o e intérpretes, ya sea de manera separada e independiente, o como un solo ente que danza lo que crea. Además, este proceso se comprende como un diálogo creativo que envuelve a los diferentes “mundos” interiores y exteriores, con sus propias particularidades. La visión, idea o fuerza creativa interior de la/el coreógrafa/o se relaciona con el exterior en tanto esta idea deja el plano imaginario y se comienza a materializar en otros cuerpos, que a la vez también entablan una relación que puede ser tanto hacia el interior: desde la temática creativa hacia su propia interpretación de esta, y/o hacia el exterior: desde su particularidad corporal/imaginativa que transita directamente hacia el campo de la creación y construcción coreográfica (en el caso de las creaciones colectivas), o que dialoga y aporta al discurso coreográfico propuesto o construido “a partir” de la/el coreógrafa/o.

El coreógrafo Ohad Naharin, quien es el que ha desarrollado el lenguaje que se plantea como eje principal en esta investigación, plantea “Gaga I think, help me a lot, as a choreographer, to collaborate with my dancers, because so much of my process has to do with what I discover in the studio. (...) Gaga help me to communicate with the dancers” [creo que Gaga me ayuda mucho, como coreógrafo, para colaborar con mis bailarines/as porque mucho de lo que es el proceso tiene que ver con lo que descubro en el estudio (...) Gaga me ayuda a comunicarme con los/as bailarines/as] (BAMorg, 2017, 1m58s). De esta manera se demuestra que la definición planteada anteriormente sobre el proceso creativo se vincula claramente con la disposición del lenguaje Gaga en la coreografía, siendo parte importante en el diálogo y retroalimentación que existe entre el coreógrafo y sus bailarinas/es. Así, las peculiaridades de cada intérprete pueden estar al servicio de

la obra, siendo esta una de las características en las creaciones de Naharin, como lo plantea Billy Barry, bailarín de *Batsheva Dance Company*: “The Bolshoi, it's like doing exact same choreography, everyone learn the same information, the same steps, the same spacing: Picture perfect, carbon copies (...) And for us it's: nine individuals doing the same thing” [El Bolshoi (ballet), es hacer exactamente la misma coreografía, todos/as aprenden la misma información, los mismos pasos, la misma espacialidad: Imagen perfecta, copias calcadas (...) Y para nosotros/as es: nueve individuos haciendo lo mismo] (Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020). Por tanto, el lenguaje y experiencias personales de cada bailarín/a son parte fundamental del proceso de creación y escenificación en Gaga, visibilizándose y dándole importancia a la individualidad, más que a la homogenización de los cuerpos.

5.2 Improvisación

Respecto a la creación coreográfica de Ohad Naharin, él mismo ha expresado que su lenguaje le ha sido útil en las primeras etapas de sus procesos, en los cuales destaca el uso de la improvisación como herramienta e inspiración para sus obras (Quinlan, 2017). Por este motivo, es inevitable que surja la interrogante de cómo se entiende la improvisación en danza para poder ser ligada a los procesos coreográficos, principalmente en Gaga.

Al viajar a los orígenes de la improvisación, Longás (2015) plantea que esta práctica dentro del ámbito contemporáneo surge como una vanguardia que responde a las técnicas y estilos dancísticos como el moderno y académico. De este modo, esta práctica se comienza a desarrollar para explorar otras y diferentes maneras de relacionarse con el cuerpo y el movimiento, rompiendo con las formas corporales más técnicas y rígidas de las corrientes anteriores. Así pues, se presenta un primer indicio de lo que aborda la improvisación en danza, la que trabaja sobre una búsqueda de lenguajes corporales.

Es por lo anterior, que la práctica de improvisación en el terreno de lo estético también se instala como diferente de lo que venía observándose en los estilos dancísticos que le anteceden. Como menciona Nagrin (2001), la improvisación no es una práctica para verse bien, o para lucir hermoso/a o interesante. Esto se distancia significativamente de las técnicas en donde lo importante

es cuán virtuoso o bello se muestra el cuerpo, pues el énfasis ya no está en el hecho de ser observado/a o mostrarse de una manera específica y poco natural a un posible público, más bien pareciera ser que las apariencias o representaciones ficticias importan poco en la improvisación, y es que esta práctica no se plantea específicamente para ser llevada al escenario. Pero en el caso de que los movimientos improvisados sean vistos por alguien más y puedan interpretarse como bellos ¿sería eso también improvisación?

Respecto a lo anterior, se puede comprender que a lo que se refiere el autor con aquella belleza hace referencia a la estética estereotípica del ballet y algunas veces de lo moderno. Sin embargo, la belleza no es necesariamente excluida de la improvisación en danza, más bien la palabra clave de Nagrin es el “verse”, ser observado. El aparentar hacia afuera, con el objetivo de ser vista/o de una manera específica es lo que según el autor queda excluido de la improvisación. Por consiguiente, el usar estas imágenes dancísticas preconcebidas de lo que luce bien o no en el cuerpo, es precisamente lo que busca dejar de lado esta práctica. A propósito de esto, Longás (2015) agrega que:

entre sus características principales está el hecho de que no busca cerrar posibilidades presentando patrones fijos de corporalidad y de movimientos, sino todo lo contrario, su intención es abrir posibilidades a cada cuerpo, y que cada sujeto pueda moverse desde la realidad de su propia corporalidad (p. 133).

Entonces la improvisación no se encierra en un solo tipo de cuerpo o movilidad si no que incluye y se basa primeramente en las particularidades de cada cuerpo en relación con el movimiento y como la danza propia actúa desde su propio saber sin una referencia específica o un objetivo corporal al cuál llegar. Así pues, al llevar a cabo esta práctica que trabaja en torno a la corporalidad y capacidades de cada individuo, se suele guiar hacia la búsqueda de un lenguaje propio en relación con la libertad de acción en el movimiento (Schwartz, 2000; Nagrin, 2001; Longás, 2015).

Sin embargo, a pesar de esta libertad de movimiento, si existen ciertas condiciones y herramientas para guiar estos procesos. Nagrin (2001) plantea que una de las “reglas” de la improvisación es la

atención al momento presente, poniendo toda la energía y conciencia en la acción e imagen inmediata del cuerpo, así propone una naturaleza efímera de la improvisación.

Los movimientos no están preparados (no realizo movimientos que ya me sepa una frase de movimiento previamente fijada) sino que son “nuevos” y surgen al momento de improvisar. Podemos tener reglas o premisas para improvisar, pero lo improvisado serán los movimientos únicos irrepetibles, pues si se llegan a rescatar algunos y a fijar, se vuelve “fraseo” o una secuencia aprendida (...) una improvisación como tal jamás se repetirá. (Longás, 2015, p.133)

De esta manera, en una práctica de improvisación si bien se pueden utilizar movimientos que se encuentran en los registros corporales propios de cada persona, no es lo ideal proponer pasos o formas base para imitar algo previamente hecho. Como planteó la misma autora en párrafos anteriores, el enfoque de esta práctica se encuentra en la expansión de posibilidades de movimiento para así emprender una búsqueda del lenguaje propio. Es por esto la importancia de volcar la atención al presente, pues de este modo se puede conectar con el propio cuerpo y su experiencia inmediata del movimiento, explorando nuevas formas de moverse y dejando de lado la repetición de patrones aprendidos.

Respecto a lo efímero, parece un poco contradictorio el hecho de atender a lo inmediato del movimiento con relación a la búsqueda de un lenguaje:

The dancer may have an experience and/or an insight that lights up something new and exciting. The immediate wish is to somehow retain what happened for the future. The dancer senses, "What just happened is beautiful or terrifying." In any case, the dancer knows that he. she will want to return to it. But how? Improvisation is by its very nature ephemeral [El bailarín puede tener una experiencia y/o una visión que ilumina algo nuevo y emocionante. El deseo inmediato es de alguna manera retener lo que sucedió para el futuro. El/la bailarín/a siente: "Lo que acaba de pasar es hermoso o aterrador." En cualquier caso, el bailarín sabe que querrá volver a ella. ¿Pero cómo? La improvisación es, por su propia naturaleza, efímera] (Nagrin, 2001, p. 57)

De este modo, se hace referencia a la experiencia del movimiento en la práctica, en dónde se descubren nuevas posibilidades o movimientos que pueden despertar el interés de quien los encuentra en su propia exploración, pero ¿cómo volver a ese momento que pasa fugaz en la práctica? ¿cómo integrar luego lo encontrado en los registros corporales del propio lenguaje?

Schwartz (2000) plantea que la conciencia corporal es un principio fundamental para la improvisación, precisamente para encontrar el camino de ida y vuelta entre el movimiento instantáneo y los mecanismos corporales que accionan en él. Para esto, se practican diferentes maneras de ejercitar las formas en que el cuerpo y la mente interactúan. Se proponen premisas de movimiento que trabajan, por ejemplo, en torno a la tensión y la relajación de los músculos, y cómo cambia de un estado a otro de manera consciente. También se practica el estado pasivo o activo del cuerpo. Asimismo, se proponen ejercicios que involucra la danza colectiva como el de guiar y seguir a otros respecto a los propios lenguajes, y de esta forma concientizar las maneras de moverse de otras/os y cómo se puede diferenciar de la propia corporalidad, incorporando diferentes posibilidades de movilidad. A este último punto, Nagrin (2001) sugiere que la improvisación no es una práctica para compararse con otras/os, por lo que el trabajo colectivo y la observación de otras corporalidades en ningún caso debe ir acompañado de un juicio hacia las/os demás y menos hacia el propio movimiento.

Resumiendo todo lo planteado en este eje, se podría entender la improvisación en danza como una práctica corporal que tiene como principio la exploración del movimiento en relación con las particularidades de cada individuo, sin referenciar ningún cuerpo o movimiento ideal o establecido. De esta manera se pueden ampliar las posibilidades corporales, teniendo como herramienta la imaginación y creatividad (Schwartz, 2000; Nagrin, 2001; Longás 2015) para indagar con libertad de movimiento en torno a las diferentes premisas propuestas en las prácticas. Además, a través de la conciencia corporal en relación con la experiencia instantánea del movimiento, se aproxima hacia una búsqueda del lenguaje propio, sin formar algún juicio sobre el movimiento y el cuerpo. En general se podría entender la improvisación en danza como una práctica desde, en y para la particularidad de cada corporalidad.

Ahora, al vincular la improvisación a la práctica Gaga se pueden observar ciertas similitudes, sin llegar a ser lo mismo. Friedes (2015) y Quinlan (2017) comparten la idea de que las investigaciones corporales de Gaga toman la estructura de clase de una improvisación guiada y el método en que se proponen guías de exploración. Pero, como se ahondará más adelante, los objetivos están enfocados en cosas diferentes. Mientras la improvisación se desarrolla para encontrar un lenguaje propio, Gaga trabaja desde ese lenguaje para indagar en él y ampliar su gama de movimiento. Podría decirse entonces que una práctica de improvisación sirve como base y herramienta para el ejercicio de Gaga, permitiendo al participante encontrar su propia manera de moverse, para luego profundizar en ella. Incluso, al insertarse en un proceso coreográfico se podría comprender esta relación a nivel macro, utilizando la improvisación y lo Gaga para encontrar el lenguaje de la obra y ampliar las posibilidades para la escena.

5.3 Gaga

Gaga es el nombre que encontró Ohad Naharin para referirse al lenguaje de movimiento que ha desarrollado, buscando cierta distancia de su propio lenguaje e integrando a su trabajo a personas y bailarines con los/as que ha compartido. Como él ha expresado, Gaga es un lenguaje que ha ido desarrollándose con los años “specially working with other people, as a choreographer” [especialmente trabajando con otras personas, como coreógrafo] (danceconsortium, 2012, 0m12s). Así pues, lo que compone este lenguaje se basa en los conocimientos y experiencias personales de Naharin como bailarín y coreógrafo.

Por esta misma línea, Vasileva (2016) plantea que una de las características relevantes de las clases Gaga, como lo es el trabajo grupal, también derivan de la historia del coreógrafo, pero desde una arista que no se relaciona directamente con su carrera dancística. Ohad nació y vivió sus primeros años de infancia en Kibutz Mizra, en donde la vida comunitaria y la consigna de igualdad eran los principios fundamentales. De esta forma, la importancia de la comunidad se observa también en el lenguaje que es transmitido por Naharin que, si bien no se sustenta especialmente en la creación de redes colectivas o en una relación directa entre personas, si se apoya en la idea del movimiento propio en relación con el/la de al lado, sin necesariamente buscar una danza en común, pero moviéndose juntos/as dentro de un grupo.

Por lo demás, las diferentes prácticas que han rodeado a Naharin desde su infancia han influenciado de alguna u otra forma su manera de acercarse al movimiento y, por tanto, el desarrollo de su lenguaje. Friedes (2015) expone la relación con la creatividad y el movimiento que ha mantenido el coreógrafo desde pequeño, pues su padre se desempeñaba en el teatro y el psicodrama, asimismo su madre enseñaba música, danza, composición y el método Feldenkrais. Además, dentro de su carrera profesional en danza, trabajó como bailarín para Martha Graham mientras asistía a la escuela de *Juilliard*. Estudió igualmente en la *School of American Ballet* e incorporó en su formación otras técnicas como Limón. Una grave lesión que sufrió Naharin y su posterior cirugía y rehabilitación también formaron parte de su recorrido por diferentes disciplinas, “working with a physiotherapist and studying tai chi and Pilates” [trabajando con un fisioterapeuta y estudiando Tai chi y Pilates] (p. 364). Así pues, la influencia de entrenamientos formales de danza como la técnica académica, Graham y Limón, en conjunto con otros acercamientos al cuerpo y el movimiento, como el método Feldenkrais, Pilates y Tai Chi, entre otros, forman parte del lenguaje propio de Ohad Naharin, el cuál en conjunto con investigaciones en torno al movimiento han desembocado en el desarrollo del lenguaje Gaga.

Otra parte importante del desarrollo de este lenguaje tiene relación con la trayectoria como coreógrafo de Ohad, especialmente en lo que concierne a la comunicación entre él y sus intérpretes, en cuanto a la transmisión de su visión a los otros cuerpos. Como él mismo anuncia:

I was without a toolbox, I was very handicap in terms of how I was communicating with the dancers, people I work with. Its about being able to help them to a better their interpretation of the work. It's about he sense of discovery and going beyond our familiar limits on a daily basis. It's not about long terms planning, it's the knowing of creating the quality of the moment is the best investment in the future, but for this you need a language. [Yo no tenía una caja de herramientas, estaba en desventaja en términos de cómo me estaba comunicando con los/as bailarines/as, la gente con la que trabajo. Se trata de poder ayudarles a mejorar su interpretación de la obra. Se trata de la sensación de descubrir e ir más allá de nuestros límites familiares, a diario. No se trata de una planificación a largo plazo, es saber que crear la cualidad del momento es la mejor inversión en el futuro, pero para eso necesitas un lenguaje] (Sara Porath, 2017, 1m56s)

Como se expone, el lenguaje Gaga comenzó a “emanciparse” de su desarrollador desde la necesidad que existía de comunicarse más claramente con las/os intérpretes para así optimizar el transito de ideas del coreógrafo. Así pues, Gaga pasó de ser un lenguaje de movimiento propio de un bailarín, a ser un lenguaje compartido desde el coreógrafo hacia intérpretes y que incluso con el tiempo pasaría transmitirse en clases, en un contexto que no necesariamente contempla la puesta en escena y que también brinda herramientas a personas que no se dedican a la danza profesional.

De esta manera, el lenguaje Gaga, como lo llama su desarrollador, contiene en él la trayectoria artística-creativa de Ohad Naharin, acercándose al movimiento desde lo más técnico de la danza, pasando por prácticas somáticas y entrenamientos corporales, hasta llegar al reconocimiento de todo aquello en pos del desarrollo coreográfico en base a la comunicación y entendimiento del movimiento y la sensación.

5.3.1 Cómo se entiende lo Gaga

Este lenguaje ha sido etiquetado de varias maneras, como técnica, meta-técnica, estilo, metodología y lenguaje, entre otros. Sin embargo, Naharin ha rechazado las categorías que se relacionan con una estructura fija y acabada, como lo es una técnica o un método. Por ello, el coreógrafo concibe Gaga como un lenguaje de movimiento, pues tiene la posibilidad seguir nutriéndose, desarrollándose y cambiando a través de los años (Friedes, 2015). Esto se evidencia en los cambios en la práctica de Gaga, como expresa Naharin:

The asking of listening used to be a big part of the teaching (of Gaga) and recently I've instructed the teachers and also for my experience. I stop asking for this (...) When we listen, we don't need to ask to the listening. [El pedir escuchar solía ser una gran parte de la enseñanza (de Gaga) y recientemente he instruido a los maestros y también por mi experiencia. Dejo de pedir esto (...) Cuando escuchamos, no necesitamos pedir a la escucha] (6 de junio de 2021)

De esta manera, a raíz de la experiencia e investigación de Naharin, el lenguaje Gaga y su práctica pueden ir cambiando o encontrando otras formas de entender ciertas operaciones. Así pues, la manera de dejar abierto este “idioma” de movimiento también se observa en la lengua hablada en

donde si bien existe cierta estructura de habla, significados y significantes (Longás, 2015), estas pueden variar dependiendo del contexto histórico, geográfico, cultural, social e individual.

A pesar de esto, Quinlan (2017) reemplaza la categoría lenguaje por la de meta-técnica, pues comprende la práctica Gaga como una combinación de tres enfoques: lo técnico, coreográfico y la improvisación. La técnica tendría relación con el entrenamiento formal de el/la bailarín/a que se ponen al servicio de este/a en la práctica Gaga. Lo coreográfico según la autora referencia a la propia participación del/la practicante en Gaga, el/la cual tiene la facultad de organizar o crear dentro de la clase su propia partitura de movimiento. Por último, la improvisación se vincula con la estructura de improvisación guiada de la clase, en donde existe una libertad para explorar las premisas y proposiciones que entrega el/la profesor/a. Estos tres enfoques se difuminarían en esta meta-técnica pues “Gaga practitioners learn to continuously oscillate between the roles of choreographer, improver, and model student mimicking external forms” [Los practicantes de Gaga aprenden a oscilar continuamente entre los roles de coreógrafo, improvisador y estudiante modelo imitando formas externas] (Quinlan, 2017, p. 27). Esto hace que la agencia personal del/la bailarín/a tome mayor fuerza, negociando con su propio conocimiento, lo que llevaría a Gaga a ser una meta-técnica que tiene la misión de regular otras técnicas o métodos.

Además, la autora pone como antecedente la tendencia de algunas/os coreógrafas/os de las corrientes modernas y posmodernas estadounidenses, que desarrollaron sus propias técnicas de danza para codificar sus preferencias estéticas con relación al cuerpo, como Martha Graham y Merce Cunningham entre otras/os.

This type of class structure—which is still common in many forms of dance training today— was examined by Susan Leigh Foster in the seminal article “Dancing Bodies” (1997), where she analysed the process of learning a form-based technique through perception, mimicry, and idealization. In it, she suggests that techniques aim at “creating the body” of a particular dancer to adhere to a unified aesthetic. [Este tipo de estructuras de clase-que sigue siendo común en varias formas de entrenamiento en danza hoy. Fue examinada por Susan Leigh Foster in el artículo seminal “Dancing Bodies” (1997), donde analizó el proceso de aprendizaje de una técnica basada en la forma a través de la percepción, la mimesis y la idealización. En él, sugiere que las técnicas apuntan a “crear el

cuerpo” de un bailarín particular para adherirse a una estética unificada] (Quinlan, 2017, p. 30)

En este sentido, se podría decir que el desarrollo consciente de Gaga comenzó como una técnica, pues uno de sus principales objetivos era la posibilidad de mejorar la comunicación entre coreógrafo y bailarinas/es con la intención de que estas/os últimos pudieran interpretar mejor las obras de Naharin, o sea, para “crear el cuerpo”. Sin embargo, su metodología inicial jamás fue en torno a formas o estéticas corporales específicas. La manera en que se ha seguido desarrollando la práctica Gaga se vincula más desde y hacia las sensaciones físicas, no precisamente en formas específicas. Además, como propone Friedes (2015):

Gaga/dancers classes are not usually implemented in order to create the dancer’s body ex nihilo. Yet working in tandem with the other techniques dancers have studied or are in the process of studying, the practice of Gaga further builds and equips their bodies, enhancing their ongoing artistic practice. [Las clases de Gaga/bailarines no suelen implementarse para crear el cuerpo del bailarín ex nihilo. Sin embargo, trabajando en conjunto con las otras técnicas que los bailarines han estudiado o están en proceso de estudio, la práctica de Gaga construye y equipa aún más sus cuerpos, mejorando su práctica artística en curso] (p. 377-378)

De este modo, se entiende que el objetivo de Gaga no es crear el cuerpo si no que entregar herramientas para mejorar la práctica artística de las/os bailarinas/es, teniendo la posibilidad de dialogar con otras técnicas de danza. Por consiguiente, esto tendría más relación con la concepción de Gaga como meta-técnica, pero como plantea Naharin “The discipline and the technique comes from being generous to (our) body” [La disciplina y la técnica vienen de ser generosos/as con nuestro cuerpo] (Sara Porath, 2017, 0m58s), es decir, las otras técnicas están para ayudar y dialogar en el proceso de la práctica, no para ser parte esencial del proceso de propia negociación en el cuerpo como plantea Quinlan.

Siguiendo con la idea de Gaga como lenguaje abierto que puede variar, una parte esencial de la práctica es la propia interpretación de lo que se propone, lo que deja poco margen a la imitación de formas. Friedes (2015) explica que no hay una manera específica de moverse en Gaga, pues no es un estilo. Más bien se busca la investigación y profundización de movimiento en torno a ciertas

premisas o sensaciones, lo que puede generar distintos acercamientos al cuerpo. Incluso se incita a ir más allá de los límites familiares para encontrar otras formas de moverse (Gaga Movement Ltd, 2018). En complemento, Vasileva (2016) propone que en esta práctica la sucesión de formas, secuencias y patrones son reemplazados por la kinestesia autobiográfica, que permite que cada bailarín/a utilice sus propios registros corporales e interpretaciones en torno a las premisas dadas y así desarrollar la exploración e investigación de movimiento. De esta forma, las herramientas que se entregan son descubiertas por la propia persona que practica y en relación con su propio cuerpo y posibilidades.

Por ende, se comprende Gaga como un lenguaje de movimiento, tal como lo plantea Ohad Naharin, pues sus significados pueden variar y está sujeto también a las diferentes interpretaciones de este. Además, Katan (2016) y Vasileva (2016) plantean que Gaga también es un método de investigación del movimiento, pues es en este contexto en donde se emplea el lenguaje y también en donde puede evolucionar. Debido a que el lenguaje Gaga se fue desarrollando de acuerdo con la investigación corporal de Ohad Naharin como bailarín y también como coreógrafo, parece adecuado que también se le entienda como un método, sin embargo, siempre, y tal como el lenguaje que le da forma, quedando abierto a los diferentes contextos y cambios que pueda sufrir, en relación con lo que se desarrolle dentro de la misma práctica que ofrece.

5.3.2 La palabra

Es necesario ahora comprender también el discurso o vocabulario que se utiliza en Gaga ya que se considera como las bases de su lenguaje (Friedes, 2015), pues “Gaga movement language places a special emphasis on words-into-images choices made during practice by the guide, for a figurative word can become literal and all discourses evokes and gets physical at the same time” [El lenguaje de movimiento Gaga pone un énfasis especial en las elecciones de palabras-en-imágenes hechas durante la práctica por el guía, ya que una palabra figurativa puede volverse literal y todos los discursos evocan y se vuelven físicos al mismo tiempo] (Vasileva, 2016, p. 84). O sea, hay palabras y proposiciones que se utilizan a lo largo de la clase que refieren a una sensación o búsqueda específica que pueda ser interpretado por las/os bailarinas/es para efectuar la investigación corporal.

A diferencia del léxico de técnicas más formales en las cuales se definen nombres de pasos o formas específicas, el vocabulario en Gaga demarca estados y lugares en el cuerpo, una cualidad de movimiento a investigar (Friedes, 2015), tareas físicas, metáforas y códigos conceptuales (Katan, 2016), por ejemplo, se repiten palabras y frases como “float” (flotar), “letting go” (dejar ir), “quaking” (temblar), “a good taste in your mouth” (un buen sabor en tu boca), etc. De este modo, la forma física se deja relativamente abierta y la palabra queda disponible para ser interpretada por cada participante, aunque de igual manera hay casos específicos de ejercicios más estructurados en gaga/dancers, en los que se encamina a formas determinadas de realizar el movimiento, generalmente usándose el vocabulario del ballet como “plié” o “tendu”.

Además de las palabras, en Gaga se utilizan las imágenes o visualizaciones. “images are usually framed with verbs that spur a kinesthetic engagement (“sense the snake of your spine,” “connect to the envelope of your skin”) and, sometimes, a clear action (“fold the rope of your arms,” “go under the table”). [las imágenes suelen estar enmarcadas con verbos que estimulan un compromiso cinestésico (“siente la serpiente de tu columna vertebral”, “conecta con la envoltura de tu piel”) y, a veces, una acción clara (“Dobla la cuerda de tus brazos”, “pasa debajo de la mesa”)] (Friedes, 2015, p. 373). Así pues, estas imágenes que se proponen en Gaga incentivan a indagar en el imaginario para “encontrar” esta visualización en el cuerpo y además se vincula con una acción en la que entra el movimiento o la sensación. No tan solo hay que buscar en el cuerpo, sino que también se orienta a las/los participantes a hacer algo con esto. Como se puede comprender, el léxico Gaga permite a las/los participantes desarrollar una investigación personal respecto a la instrucción dada, conectando con su propio imaginario, sensaciones, y registros corporales, y a la vez busca encaminar al grupo a una investigación corporal y de movimiento común.

Katan (2016) propone el término de “dancing methaphores” [metáforas de danza] para referirse a este juego de imágenes y palabras en la práctica de Gaga. Las metáforas aluden a situaciones que no suceden realmente en el presente pero que pueden activar ciertas sensaciones en el cuerpo. Por ejemplo, al proponer la acción de “float” [flotar] que hace referencia a un estado específico del cuerpo en el agua, lo que busca Gaga es generar una investigación y profundización en el imaginario propio para provocar las sensaciones de la situación que se propone, pues la relación del cuerpo con un medio acuoso al flotar, teniendo en cuenta la relación con la gravedad, las

sensaciones de la piel y de peso entre otras cosas, no son iguales a lo que sucede al estar de pie, en movimiento y en una sala de ensayo.

Gaga dancers handle the perceptual game of “as if” through their sensuality. Consequently, in imaginary instructions such as “float” and “feel a thick moving ball”, elements of kinesthesia, proprioception, and other sensory stimuli are integrated in the research as it proceeds. Thus, even if what is felt might be caused by an imaginary game, sensations are actually there, activated and personally experienced and furthermore perceived in their actual conditions [Los bailarines de Gaga manejan el juego perceptivo de "como si" a través de su sensualidad. En consecuencia, en instrucciones imaginarias como "flotar" y "sentir una bola gruesa en movimiento", elementos de kinestesia, propiocepción y otros estímulos sensoriales se integran en la investigación a medida que avanza. Por lo tanto, incluso si lo que se siente puede ser causado por un juego imaginario, las sensaciones están realmente allí, activadas y experimentadas personalmente y, además, percibidas en sus condiciones reales] (p. 67)

De este modo, el uso de palabras, imágenes y metáforas permite el desarrollo de la investigación de movimiento, vinculado a lo sensorial y propioceptivo de cada participante. Así se promueve la activación de la imaginación a través del juego “como si”, que se relaciona con la alusión de situaciones que no suceden necesariamente en el presente, recordando o imaginando la propia disposición corporal (en términos de sensación y no de forma) y modificándola en conjunto con la kinestesia, en su condición “actual”.

Como se planteó en párrafos anteriores, estas palabras e imágenes están en función del contexto, por lo que pueden cambiar o incluso eliminarse del léxico Gaga. Así ha sucedido con algunos términos que cumplen la misión de ser atajos para evocar cierta sensación o indicar alguna parte del cuerpo: palabras como “pika” (el lugar del cuerpo entre la ingle y el recto) o “kuku” (sostener los huesos con la carne) (Friedes, 2015, p. 387), se utilizan algunas veces en espacios con bailarinas/es con más experiencia en Gaga o en la compañía Batsheva, pero conforme el lenguaje se ha difundido, se han reemplazado por instrucciones más explicativas y en general en inglés que

se supone que es un idioma más universal y así hacer la práctica de movimiento comprensible para todo público.

5.3.3 Sobre el lenguaje y la práctica

Gaga Movement Ltd (2018) expone que los ejes centrales que se buscan desarrollar en la práctica son: la escucha del cuerpo y sus sentires, y la concientización de las diferentes sensaciones que se proponen. También se busca ampliar la gama de movimientos de las/los participantes respecto a sus propias posibilidades y aumentar la capacidad de regulación de la energía, enriqueciendo la calidad y cualidad del movimiento en una gran variedad de texturas. Además, invita salir de la zona de confort y experimentar nuevos patrones de movimiento y explorar los extremos físicos del cuerpo, todo esto conectando con el placer de la práctica y del esfuerzo, sin llegar al dolor. Naharin complementa lo anterior agregando que se busca la eficiencia de movimiento y una variedad de sensaciones relacionadas a la gravedad y energía. También se busca potenciar la habilidad de transformar estas sensaciones y sentimientos en formas claras del cuerpo. (Opéra national de París, 2018; Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020)

Como se puede deducir, existe un fuerte énfasis en las potencialidades de cada participante y como ella/él se involucra en su propia investigación de movimiento. Naharin expresa que “Gaga is not about inventions, is a lot about discoveries” [Gaga no se trata de invenciones, es mucho acerca de descubrimientos] (BAMorg, 2017, 0m21s), lo que da indicios sobre cómo se lleva a cabo la práctica, atendiendo a la acción de búsqueda, más que a una conformidad con la forma y el movimiento. Vasileva (2016) plantea que, dentro del lenguaje y acciones verbales de Gaga, se utiliza a menudo el sufijo “in” [dentro], por lo que la investigación se orientaría desde las proposiciones de la clase hacia una búsqueda y profundización en las sensaciones e imágenes internas del/la participante. De este modo el cuerpo se convierte en un “lugar” de búsqueda y no en un “lugar” para estar. Respecto al compromiso de las/os bailarinas/os en su práctica y la manera de comprender su cuerpo, Katan (2016) añade:

Because they know how to work with their body, and because they can be attuned to it on the most direct sensual level, “being my body” becomes as clear and distinct as “having my body”. It is the inner feeling of being able to do what “I” mean by the course of “my

actions”. The direction of an action and the doing of it cannot be separate. [Porque saben cómo trabajar con su cuerpo, y porque pueden estar en sintonía con él en el nivel sensual más directo, "ser mi cuerpo" se vuelve tan claro y distinto como "tener mi cuerpo". Es la sensación interna de ser capaz de hacer lo que "yo" quiero decir con el curso de "mis acciones". La dirección de una acción y la realización de esta no pueden ser independientes] (p. 81)

Por consiguiente, el lenguaje Gaga encamina la práctica hacia un “empoderamiento” corporal, en el sentido de centrar la investigación de movimiento respecto y “dentro” del mismo cuerpo, reconociéndolo sin separar la intención de la acción. De este modo, se alude al rol del/la participante en cuanto se compromete con su práctica y exploración, buscando y generando conexiones entre movimiento, sensaciones e imágenes.

Asimismo, la práctica Gaga busca brindar herramientas para desarrollar la autoconciencia en relación con la escucha: “Listening to the body, before you tell it what to do. Listening to flow of information. Listening to the groove without the need for music” [Escuchar al cuerpo antes de decirle que hacer. Escuchar el flujo de información. Escuchar el ritmo sin la necesidad de música] (Naharin en Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020, 5m50s). De esta forma, la escucha propone direccionar la atención hacia diferentes lugares, acciones, y sobre todo hacia las sensaciones corporales que son el foco del lenguaje. Además, como se ha expresado con anterioridad, dentro del trabajo de conciencia se encuentra la propiocepción, pues al desarrollar la práctica en un espacio con varias/os participantes que llevan a cabo sus propias investigaciones corporales, es necesario comprender en qué estado se encuentra el cuerpo en relación con otros, para así comprender como las diferentes sensaciones se procesan en los diferentes cuerpos y se transforman en formas físicas claras (Naharin en Opéra national de Paris, 2018).

La práctica de gaga también se entiende como un tipo de entrenamiento corporal, como Naharin menciona: “Gaga is a Little bit like...strengthening your engine” [Gaga es un poco como...fortalecer tu motor] (Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020, 4m40s). Esto referencia otro de los objetivos principales de la práctica. Fortalecer el “motor” o el cuerpo se hace fundamental para su funcionamiento óptimo y saludable, alejándose así del dolor que puedan provocar lesiones y condiciones corporales específicas. Además, trabajar con un cuerpo fuerte y saludable permite poder alcanzar y aumentar los límites de las cualidades físicas, expandiendo la gama y rangos de

movimiento. Como ha repetido Naharin en varias instancias (Danceconsortium, 2012; BAMorg, 2017; Sara Porath; 2017; Opéra national ballet of Paris, 2018), Gaga apunta a ir más allá de los límites conocidos del propio cuerpo, diariamente, poniendo atención a patrones y hábitos de movimiento para ampliar las posibilidades, y así alcanzar los extremos en las diferentes cualidades y texturas.

Como se ha esbozado con anterioridad, el placer (a veces planteado como sensualidad) es un elemento fundamental en el lenguaje y la práctica gaga (Katan, 2016), siendo el medio que guía las investigaciones de movimiento. Al vincularse con el entrenamiento y fortalecimiento corporal, se desafía a conectar también con el esfuerzo que provoca la exploración en estos extremos de movimiento. “This use of “pleasure” experience is inspired by poetic language which gives the overwhelming feeling of blossoming flesh (and sometimes shatter the western taboos of suppressing sexual flesh expression)” [Este uso de la experiencia de "placer" está inspirado en el lenguaje poético que da la abrumadora sensación de carne floreciendo] (Vasileva, 2016, p. 86), así pues, la sensualidad se entiende como un estado más activo del cuerpo (no bloqueado) en donde se pone atención a los diferentes estímulos, respuestas y acciones de la carne, en relación a las proposiciones vinculadas a imágenes, metáforas o sensaciones. Este énfasis en el placer también deviene de la importancia del cuidado y sanación del cuerpo en Gaga, pues como propone Ohad: “I like to connect effort to pleasure. The pleasure is the safety net that we don’t hurt ourselves” [Me gusta conectar el esfuerzo con el placer. El placer es la red de seguridad en donde no nos dañamos a nosotros mismos] (The Guardian, 2013, 4m01s). De esta forma, la conexión que se produce entre el placer y el esfuerzo es lo que le da a las/los participantes el margen dentro de la investigación de movimiento, pues crea imágenes que se alejan del dolor, sin negar los propios desafíos que se proponen en la práctica.

Como se observa, los objetivos del lenguaje Gaga apuntan a las formas físicas, movimientos y acciones vinculadas a las diferentes sensaciones corporales, teniendo conciencia de las diferentes capas de información, como el placer, el esfuerzo, la propia investigación en relación con las proposiciones de la clase, la propiocepción del cuerpo en relación con otros, etc. Todo lo anterior sucediendo internamente al mismo tiempo. Ohad expone que “one of the things that Gaga can help you is... or improve, is multilayer tasks” [Una de las cosas que en que Gaga puede ayudarte, o mejorar, es en tareas de capas múltiples] (BAMorg, 2017, 0m51s). El “multitasking” o la acción

de hacer varias tareas al mismo tiempo es uno de los objetivos que más resalta y se desarrolla en Gaga, esto permite elevar el nivel de coordinación y conciencia corporal-sensorial, reemplazando la negociación interna de las premisas (Quinlan, 2017) por un dialogo de todas ellas al instante.

El vínculo entre la sensación y el movimiento, en relación con el entrenamiento corporal, permiten el desarrollo del estado de disponibilidad del cuerpo o “availability”, siendo este otro de los objetivos más relevantes para el lenguaje. Esta cualidad se relaciona con la eficiencia y activación corporal, permitiendo evocar inmediatamente sensaciones y generar movimiento sin una fuerza de partida externa. El trabajo que se desarrolla en la práctica, en conjunto con las investigaciones personales se centran en permitir al cuerpo estar disponible para cualquier requerimiento corporal y kinesico: “Gaga’s tools are geared toward increasing physical sensation, efficiency, coordination, and modulation of movement” [Las herramientas de Gaga están orientadas a aumentar la sensación física, la eficiencia, la coordinación y la modulación del movimiento] (Friedes, 2015, p. 380). Además, la disponibilidad corporal, si bien es un objetivo, también es necesario dentro de la práctica, como propone Vasileva (2016), la/el participante debe disponerse para explorar los cambios de equilibrio, la conexión con el placer y el esfuerzo, las diferentes tensiones y la capacidad de tacto tanto externo (otros cuerpos, sensaciones de la piel, etc) como interno (imaginación, sentimientos, etc), para poder realizar una investigación más profunda respecto a ello.

Además, se invita a conectar con un lado más juguetón y utilizar el sinsentido como una virtud (Gaga Movement Ltd, 2018), alejándose así de esta visión más formal y seria de la danza. Adi Zlatin, bailarina que ha trabajado con Naharin expone: “from the outside it seems like we’re losing ourselves but is exactly the opposite that happens. We use a lot of “letting go”. I feel it connect me to the animal instincts inside of me” [desde fuera pareciera que nos estamos perdiendo, pero sucede exactamente lo opuesto. Ocupamos mucho el “dejar ir”. Siento que me conecta con mis instintos animales internos] (Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020). Esta manera de comprender la práctica permite conectar con otras formas de movimiento y de relacionarse con el interior, desde un estado más instintivo en comparación con otras prácticas más meditativas y reflexivas.

5.3.4 Metodología Gaga

El método de trabajo que se expone en el sitio oficial de Gaga Movement Ltd (2018) se vincula con aspectos en torno a la presentación y actitud que debe sostener el/la bailarín/a en relación con el espacio físico en que se desarrolla la práctica, **trabajando descalzas/os, en silencio** (al menos que exista una indicación específica en que sea necesario emitir sonidos), y con los ojos abiertos. La metodología también se enfoca en el modo en que se invita a cada participante a desarrollar su investigación de movimiento, guiando la práctica concorde a los objetivos del lenguaje expuestos anteriormente. De este modo se anima a indagar en las diferentes maneras de moverse y explorar lugares desconocidos del cuerpo. Además, las clases son planteadas como secuencias de premisas que no se abandonan a medida que avanza la práctica, sino que se van sumando en capas de información, por lo mismo dentro de la sesión de Gaga no se permiten las pausas, por lo que en el caso de que aparezca el cansancio, se sugiere bajar la intensidad del movimiento, pero no abandonarlo.

El desarrollo de la **práctica con los ojos abiertos** es propuesto para mejorar la percepción del movimiento multimodal (Vasileva, 2016), de modo que las diferentes sensaciones y estímulos, tanto internos como externos puedan ser percibidos y concientizados al mismo tiempo. Esto es complementado con la **prohibición de los espejos** en las salas en que sucede las clases de Gaga.

When you dance you shouldn't look at your reflection, you should look at the world. Just like the way we live; we don't look at ourselves when we live. The dancers need to listen to the scope of sensations. He needs to be able to be very clean and clear with his form. By sensing it, not by checking it. [Cuando bailas no debes ver tu reflejo, deberías ver el mundo. Como la manera en que vivimos; no nos miramos a nosotros cuando vivimos. Los/as bailarines/as necesitan escuchar la amplitud de las sensaciones. Tiene que ser capaz de ser muy limpio y claro con su forma. Sintiéndola, no comprobándola] (Naharin en Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020)

De este modo, la ausencia de espejos y la importancia de activar el foco, realza la percepción y la conciencia corporal de el/la bailarina, pues debe utilizar la vista para recibir imágenes externas. Como expresa Naharin: “The teacher is your mirror. Try to connect to my form and even more to my spirit” [El/la profesor/a es tu espejo. Trata de conectar con mi forma y aún más con mi espíritu] (Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020). Por consiguiente, el profesor o profesora se presenta como

una referencia en la práctica, sugiriendo con su propio movimiento un camino de investigación. Esto incluso tiene su propio término en el lenguaje Gaga y se utiliza como premisa: “kagami” es el proceso de observar y copiar (o reflejar, como los espejos) el movimiento que propone el/la guía y obtener la esencia y cualidades de lo que está haciendo (Friedes, 2015; Quinlan, 2017).

Por otro lado, respecto a la **invitación a relacionarse y experimentar con movimientos nuevos y desconocidos**, se enlaza con el propósito de ir más allá de los límites familiares, de esta manera tener más herramientas para ampliar la gama de movimientos y cualidades de cada participante. Friedes (2015) menciona que los términos “exploración”, “experimentación”, “descubrimiento” “investigación” y sus variantes, son lo que señalan varios/as bailarines/as para describir la práctica de Gaga, lo que deja a la vista el interés por la profundización en el movimiento y la metodología de exploración que se emplea.

Los focos principales de las investigaciones en Gaga se presentan como base para explorar las diferentes cualidades y premisas que se propongan a lo largo de la práctica. Se le da énfasis a la **delicadeza y a los gestos pequeños** (Naharin en danceconsortium, 2012), atendiendo a la sensibilización del cuerpo para generar conciencia desde el movimiento más mínimo, incluso a nivel molecular. Otro de los puntos clave dentro de la práctica es la **búsqueda constante de la conexión con la carne del cuerpo**, lo que significa involucrarse activamente con todas las capas de tejidos y líquidos que hay entre la piel y los huesos (Vasileva, 2016).

as flesh does not directly relate to beauty, but to life, liveliness, a gaga performance is inscribed in the fundamental metaphorical horizon of the flesh as a metaphor of sensuality opposed to the ideological charge of sinful, weak or dead flesh in atrophy. The visible, tangible, smellable, and even hearable flesh in gaga is a starting point of self experience of each individual as carnal and flowful being. [como la carne no se relaciona directamente con la belleza, sino con la vida, la vivacidad, una interpretación gaga se inscribe en el horizonte metafórico fundamental de la carne como una metáfora de la sensualidad opuesta a la carga ideológica de la carne pecaminosa, débil o muerta en la atrofia. En gaga, la carne, que se puede ver, tocar, olfatear e incluso escuchar, es un punto de partida de la experiencia personal de cada individuo como ser carnal y fluido] (p. 88-89)

Así pues, en Gaga algo físico, como la carne puede hacer fácilmente tangibles las sensaciones, llevando estas últimas hacia una **forma corporal más clara**. Además, la conexión con una capa que se conoce del cuerpo y que involucra entre otras cosas músculo y tejido nervioso aporta al estado de alerta y disponibilidad del cuerpo. También se hace regularmente referencia al “**groove**” [ritmo] (Friedes, 2015; Vasileva, 2016), incitando a conectar con él, tanto desde los estímulos sonoros externos como también el “ritmo interno”. Esto promueve la idea de la escucha, hacia dentro y hacia afuera, entendiendo en la propia corporalidad cómo las resonancias (no necesariamente sonoras) producen movimiento y sensaciones en la corporalidad. Estos “ecos” no son percibidos en una sola parte del cuerpo, sino que viajan de pies a cabeza, de un lado a otro y por las distintas capas de tejido, como un **constante flujo de información**. Esta continuidad conduce a la instrucción de **no pausar el movimiento** durante toda la práctica, de este modo no se pierde la conexión con los descubrimientos de la exploración e igualmente se potencia la concientización del uso y regulación de la energía en relación con la exigencia de la clase.

La investigación de movimiento se desarrolla en base a **capas de información** sensorial, imaginativa y corporal-kinésica (Quinlan, 2017). No se van abandonando las premisas para pasar a otras, en cambio, se integran y acumulan en el cuerpo a medida que se proponen en la práctica. Estas capas se construyen en torno la variedad de velocidades, texturas y acciones físicas (Friedes, 2015), entre otras. Como sugiere Vasileva (2016), la práctica de Gaga se presenta con un enfoque “multi”, o sea, como se expuso anteriormente, en multicapas. También se plantea como multicéntrico, en relación con el uso de las diferentes partes del cuerpo como motores de movimiento, y multisensorial, respecto a la variada gama de sensaciones que se exploran. La autora también expone la manera **ambivalente** en que se utiliza el lenguaje Gaga, proponiendo en una misma premisa de investigación, dos acciones opuestas. De este modo “The “magic” blending gives that unique sparkle of tension and delight, magnified in their coexisting extremes” [La “mágica” combinación da ese brillo único de tensión y deleite, magnificada en sus extremos coexistentes] (p. 88). Así la escala de grises e intermedios desconocido entre los opuestos da la libertad necesaria para la exploración y produce la conexión entre el esfuerzo de investigar como repercute esta ambivalencia en el cuerpo, y el placer de encontrar nuevas maneras de acercarse al movimiento.

Quinlan (2016) expone que las premisas del lenguaje Gaga que se proponen en las exploraciones se conectan con elementos que remiten a: la conexión con el propio imaginario, sensaciones que se producen en el cuerpo y la creación de formas corporales. Además, como se ha ido planteando a lo largo de la investigación, también se trabaja en torno a las diferentes cualidades y acercamientos al movimiento.

- La **imaginación** se inserta en la práctica en forma de metáforas dancísticas, como plantea Katan (2016), sucediendo un juego perceptual que busca generar imágenes con movimiento desde situaciones ficticias, como ser un “overcooked spaghetti in a boiling water” [tallarín sobrecocido, en agua hirviendo] (Naharin en Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020), o estados corporales que no suceden en el presente de la clase, como “flotar”.
- Las **sensaciones** en Gaga se buscan como conexión con los sentidos del cuerpo (vista, gusto, tacto, oído, olfato) y lo que pueden evocar, como la premisa “having a good taste in your mouth” [teniendo un buen sabor en tu boca] (Friedes, 2015, p. 372) y también con fuerzas externas, insertando guías de investigación respecto a la gravedad, las sensaciones de la piel, la pesadez, energía, liviandad, equilibrio, entre otras. (Naharin en Opéra national de Paris, 2018)
- Las **formas físicas y las cualidades de movimiento** se relacionan en la práctica con el uso específico de las diferentes partes del cuerpo y la distancia que se puede generar entre ellas, se buscan variaciones en las acciones, velocidades, niveles de intensidad, dirección, textura, etc (Friedes, 2015). Por ejemplo, Naharin propone instrucciones como “separar las costillas de las escapulas” o se busca la diferencia entre “temblar” y “sacudir” (Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020)

Como se puede observar, esta distinción de elementos no significa que se presenten de manera independiente en las instrucciones, más bien se apela a encontrar la manera de evocar desde la sensación, la imaginación o el movimiento, el resto de ellas/os. Como plantea Friedes (2015) “the class helps dancers to develop the link between their physicality and their imagination, using one to inform the other in an ongoing feedback loop” [la clase ayuda a las/os bailarinas/os a desarrollar el vínculo entre lo físico y lo imaginativo, usando uno para informar al otro en un bucle de retroalimentación continua] (p. 384). Entonces, como lo relacionado al cuerpo físico y la imaginación, en conjunto con lo sensorial, buscan ser comprendidos en la práctica como un

conjunto de elementos que interactúa y se evocan mutuamente, siendo esta la base del método utilizado en Gaga.

5.3.5 Gaga en la performance

Dicho todo lo anterior, al trasladar el lenguaje del Gaga hacia la escena hay algunos puntos que resaltan más dentro de las propuestas corporales-kinésicas en las obras de Naharin. Su mirada de la narrativa de la danza guarda relación con “texture, dynamics, speed, volumen, overstatement, understatement, organization, explosive, power, delicacy” [**textura, dinámicas, volumen, exageración, atenuación, organización, explosividad, poder, delicadeza**] (Opéra national de Paris, 2018, 0m12s), por lo que la amplia gama de cualidades de movimiento propuestas en las prácticas Gaga y cómo estas se vinculan con las formas del cuerpo, cobran real importancia al momento de escenificar el lenguaje.

Vasileva (2016) propone que la “dramaturgia de los cuerpos Gaga” se centra en: el arte de la **sensualidad** sin censura, que permite escenificarla a través del movimiento, transmitiendo a partir de ella experiencias sensoriales e imaginativas. Además, el vínculo que sostiene el placer con la **carne** permite ver en los cuerpos un estado disponible y activo, potenciando la **individualidad** de la/el intérprete y permitiéndole sostener hasta el final el entramado de la obra a través de su propia experiencia de la escena. Esto a la vez, genera una sensación de **continuidad** que se presenta como una “infinity utopia experience” [experiencia de utopía infinita] (p. 92), en la que la obra es continua, no hay pausas en la que se saque al espectador de la “historia”, pudiendo vincularse también con su imaginario. De esta manera, la atmosfera de la obra es creada por las/os intérpretes **al filtrar sus imaginarios a través de sus cuerpos**, permitiendo también la relación inversa desde la audiencia, relacionando la imagen visible de los cuerpos con sensaciones e imágenes mentales propias.

Naharin menciona que Gaga da entrega las llaves para encontrar los propios tesoros escondidos de cada una/o (Opéra national de Paris, 2018), es por este motivo que la dramaturgia de Gaga le da gran importancia a la **memoria personal** del participante (intérprete, espectador/a, coreógrafa/o) y construye un puente con el “**aquí y ahora**”, conectando lo que ya hay almacenado en los registros mentales con los estímulos del momento en que transcurre la obra. Ben Green expresa: “Ohad is

very interesting in us being inside what we're doing in the present moment. For example with a fall. We just need to let go into the force of gravity. That will bring the sensation to us" [Ohad está muy interesado en que estemos dentro de lo que hacemos en el momento presente. Por ejemplo, con una caída. Solo necesitamos ir con la fuerza de gravedad. Eso nos provocará la sensación] (Demaizière, T., & Teurlai, A, 2020). Entonces, la memoria sensorial del intérprete es evocada para refrescar el movimiento requerido en la obra y así conectar con la operación actual como si fuera la primera vez que se ejecuta.

Esta actualización y enlace de lo **corpóreo-sensorial** dentro del contexto escénico, para Katan (2016) no es simplemente reaccionar a una acción, sino que se trata de **re-vivir** una situación a través de la evocación de sensaciones, lo que en la práctica también se utilizaría a la inversa, recurriendo a acciones físicas para despertar sensaciones. En complemento con esto Vasileva (2016) propone lo siguiente:

the imagination is not merely a mental operation working reproductively to duplicate or reflect experience but perceptual/cognitive process which works productively and creatively to configure embodiment experience. If western aesthetic tradition is based on the polarity of "sensibility and intelligibility" the dramaturgy of the gaga bodies experience as performer and audience works as a constant bridging between the two [la imaginación no es simplemente una operación mental que trabaja reproductivamente para duplicar o reflejar la experiencia, sino un proceso perceptivo/cognitivo que funciona productiva y creativamente para configurar la experiencia de encarnación. Si la tradición estética occidental se basa en la polaridad de la "sensibilidad y la inteligibilidad", la dramaturgia de los cuerpos gaga experimentados como intérprete y público funciona como un puente constante entre los dos] (p. 85)

Por lo tanto, este proceso antes mencionado se concibe como perceptivo/cognitivo, en donde se concientizan lo sensorial de las experiencias kinésicas para "colorear" la forma física y revivir la acción en el momento presente. Respecto a estos términos, Katan (2016) hace referencia a las etapas de la conciencia que plantea Gärdenfors, para vincularlo a la práctica y escenificación Gaga. La primera etapa es la **sensación**, que se entiende como la impresión inmediata frente a un estímulo. Luego viene la **percepción**, en donde se interpretan estas sensaciones. Por último, está el **imaginario**, que es el "lugar" en el que se almacena la información que puede asociarse a lo

interpretado. En esta última etapa se encuentran los recuerdos, por lo que, en un contexto escénico, es por este medio por el cual se traen al presente las diferentes imágenes y memorias del intérprete para modificar su corporalidad. Además, también se recurre a lo perceptivo, al evocar las diferentes sensaciones para la actualización del movimiento.

6. Marco Metodológico

6.1 Tipo de Investigación

La presente investigación se enmarca en el ámbito de reciente desarrollo de la “investigación en artes”, la cual tiene un carácter cualitativo y exploratorio, y que como señala Hernández (2008), citando a Barone y Eisner (2006) “utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tantos los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador), como las interpretaciones sobre sus experiencias, develan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación” (p.92). Así, la investigación en artes apunta a visibilizar y validar el proceso artístico como espacio y práctica subjetiva y productora de conocimientos, que va más allá de la obra y/o los resultados de la investigación. Como señala Sánchez (2007) “La investigación en artes no podría funcionar como una actividad paralela o extraña a la práctica artística, sino como una dimensión de esa misma práctica” (p. 37). De este modo, esta investigación no se basa en comprobar hipótesis sino, más bien, se encamina hacia el análisis e interpretación subjetiva de lo que se observe en el desarrollo de este estudio, resultante de los laboratorios de exploración y producción de material. Se trata, entonces, de analizar cómo la metodología del lenguaje Gaga puede ponerse a disposición dentro de un proceso de creación coreográfica específica, vinculándose con las experiencias de las/os intérpretes y la coreógrafa.

Como señalan Gray y Malins (1993), este tipo de estudios son parte de una metodología de investigación con una mirada “de” y “desde” las artes, que emerge como alternativa a enfoques positivistas y comprensivos, aceptando sus aportes y usos, pero asumiendo críticas en tanto no logran incluir algunos procesos, relaciones e interacciones propias de las artes.

De este modo, esta investigación se realizará en el contexto de un proceso de creación coreográfica específico (a definir), siendo participantes de la investigación las y los intérpretes que se hagan

parte de este proceso. Además, la posición de investigadora también será desde dentro de este acto creativo, en tanto la investigadora es, a la vez, la coreógrafa de dicho proceso.

6.2 Técnica de Producción de Información y recolección de datos

La técnica de producción y recolección que se emplearán para la presente investigación será:

- **Laboratorio coreográfico:** dispositivo que permite el ejercicio de la práctica corporal, desde donde se producirán los resultados de la investigación. Se releva el proceso creativo producido en el laboratorio más que la obra coreográfica final y su presentación. Se realizarán diferentes sensibilizaciones y exploraciones dentro de las sesiones de ensayo para la creación de la coreografía. Estas exploraciones serán en torno a la metodología del lenguaje Gaga y en relación con lo que se quiera abordar en la puesta en escena, para así analizar cómo estas repercuten en el cuerpo de las y los intérpretes y, en consecuencia, en la creación de la coreografía.
- **Bitácora Coreográfica:** instrumento utilizado por la coreógrafa del proceso, que posibilita el registro de motivos interesantes observados en las prácticas de los laboratorios. Esto permitirá la recolección de información coreográfica de cada sesión para una posterior organización, contemplada para el cuarto laboratorio, referente a la creación y composición coreográfica en sí, poniendo en un contexto escénico lo registrado en la bitácora.

6.3 Tipo de Muestra:

Se analizará lo que se observe en los laboratorios respecto a la muestra, quienes serán seis estudiantes de cuarto año de la carrera de danza, en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, quienes desempeñarán el rol de intérpretes dentro del proceso coreográfico mencionado. La selección de ellas como intérpretes responde a las necesidades e intereses de la coreógrafa respecto a corporalidades, lenguajes e individualidades de cada una de ellas. Las estudiantes serán identificadas por sus iniciales:

Intérprete 1	DD
Intérprete 2	DF
Intérprete 3	VDP

Intérprete 4	MV
Intérprete 5	CD
Intérprete 6	LP

6.4 Plan de análisis y cronograma

Los laboratorios se plantearán como prácticas completas en las que se buscará sensibilizar a las intérpretes escogidas en base al objetivo o tópico de cada sesión y luego se investigará desde el cuerpo y el movimiento sobre las premisas entregadas, todo en base a una improvisación guiada. Las premisas o indicaciones entregadas serán construidas previamente, desde las metodologías del lenguaje gaga, por lo que los ejercicios base serán a partir de la búsqueda o conexión de sensaciones corporales, visualizaciones o metáforas de movimiento, formas o acciones físicas, y cualidades de movimiento como el volumen, las texturas, los estados del tiempo, etc. Además, se construirán otros ejercicios que tendrán énfasis en la combinación de acciones o premisas simultáneamente en el cuerpo. De esta manera se analizará desde qué énfasis se construyen estas premisas y como estas son comprendidas desde el cuerpo de las intérpretes, por tanto, como se desarrolla el diálogo entre coreógrafa y bailarinas, generando o no herramientas y/o material para una posterior puesta en escena.

Además, se contemplarán las siguientes etapas para cada práctica: 1. Sensibilización, en la que se buscará comprender la temática del laboratorio desde el cuerpo, el movimiento y por supuesto las sensaciones. 2. Investigación, en donde se profundizará la temática, buscando matices, nuevas posibilidades y variaciones de esta. Es aquí en donde se insertarán principalmente las acciones combinadas del lenguaje gaga como la ambivalencia, multitasking y capas de información entre otras. 3. Recapitulación o juego libre, en la cual se realizará una improvisación personal de cada intérprete, en relación con las premisas abordadas dentro de cada práctica. Por consiguiente, también se analizará como se construyen estas etapas y cuáles son los resultados de cada una por separado, viendo sus posibles aportes para un proceso de creación coreográfica.

Para el análisis se nombrarán de la siguiente manera cada laboratorio y ejercicio correspondiente:

Nomenclatura Laboratorio	Tópico Laboratorio	Nomenclatura ejercicios	Ejercicio/premisa
L1	Delicadeza	E1	Estirar el cuerpo (piel, carne, hueso) (como por las mañanas) y conectar con las sensaciones que producen.
		E2	Indagar en la idea de “colapsar en el movimiento” y su repercusión en el cuerpo.
		E3	Buscar el punto intermedio o la coexistencia de la sensación del cuerpo al estirar y el colapsar.
		E4	Buscar en el cuerpo, al mismo tiempo, movimiento en bloque y articulado.
		E5	Explorar con la idea (metáfora/visualización) de estar cubierta por un manto de seda.
		E6	Variaciones respecto a tamaño (grande, pequeño), exageración-atenuación (querer ser observada desde lejos, que nadie vea)
		E7	Improvisación de sensaciones-formas en torno a los ejes tratados en la sesión.
L2	Gestualidad	E1	Buscar despertar/movilizar cuerpo desde lo más mínimo (nivel molecular). De pies a cabeza. (incorporando)
		E2	Ampliar de a poco el movimiento buscando curvas y rotaciones. (escoger una parte primero, luego dejarla y cambiar. Así hasta pasar por varios lugares y por último incorporar todo el cuerpo)
		E3	Añadir a la exploración, la atención e investigación de las distancias entre las diferentes partes del cuerpo
		E4	Darle forma clara al movimiento: dibujar, escribir con el movimiento (formato libre y después

			escogiendo una parte del cuerpo y cambiándola constantemente.
		E5	Ponerse en situación de tener bastidores/papeles por todas partes.
		E6	Sumar la imagen de que pasan bichos y hay que espantarlos, se cae algo y hay que recogerlo.
		E7	Jugar con la idea de estar atrasada.
		E8	Dejar que todo colapse (caos).
		E9	Volver al momento anterior (optimizar cuerpo y gesto), y hacerlo como si te estuvieran editando el movimiento en un video: 1. velocidades gesto interno/externo: mini gestos o maxi gestos.
		E10	Jugar/variar las ideas anteriores: articular partes mínimas del cuerpo, buscar distancias y cercanías entre diferentes zonas, buscar curvas, dibujar, marcar el lienzo, espantar, recoger, estados del tiempo y del cuerpo, etc.
L3	Sensualidad	E1	Bailar/moverse libremente en base al estímulo sonoro (ponerle mayor atención a pelvis, columna y tórax)
		E2	Buscar sensación de agarrar los huesos con la carne para movilizarlos y encender la carne.
		E3	Buscar sensación de lubricar articulaciones, como si se estuvieran aceitando. (w40)
		E4	Empezar a generar olas (ondas) en el cuerpo.
		E5	Generar ondas desde la pelvis, conectando el flujo hacia columna y extremidades.
		E6	Achicar el tamaño de las olas.
		E7	Indagar en diferentes texturas de las olas.

		E8	Improvisación personal entorno a lo explorado/investigado en la sesión.
L4	Montaje de escena	E1	Ejercicios exploratorios de creación, en base a lo observado en los laboratorios anteriores.

Los laboratorios se realizarán uno cada semana, en el espacio de un mes aproximadamente, sintetizando así un posible proceso coreográfico. Cada laboratorio abordará una temática diferente relacionadas a requerimientos para una posterior puesta en escena, por lo tanto, contemplarán objetivos diferentes: el laboratorio 1 se enfocará en la cualidad delicada del movimiento, utilizando premisas más ligadas a las sensaciones del cuerpo, buscando regular la energía y tono muscular utilizado para generar movimiento. El laboratorio 2 tendrá el énfasis en la investigación de un lenguaje de movimiento basado en pequeños, medianos y grandes gestos, por lo que las instrucciones se vincularan más a las formas y acciones concretas del cuerpo. El objetivo del laboratorio 3 será la indagación en un estado del cuerpo, ligado en Gaga a la sensualidad y el placer, abriendo la posibilidad en el cuerpo a recibir y reaccionar desde la carne a estímulos externos. Por último, el cuarto laboratorio será destinado a la composición coreográfica, rescatando información coreográfica y herramientas de los laboratorios ya realizados, desde la bitácora de la coreógrafa, para finalmente montar una escena. Se analizará cada laboratorio en su totalidad, respondiendo a la visibilización de resultados de acuerdo con los objetivos de las investigaciones de cada laboratorio, correspondientes a una cualidad, lenguaje y estados específicos, respectivamente.

7. Análisis de Resultados

Con la intención de acercar las herramientas del lenguaje Gaga hacia un proceso de creación coreográfica es que, en el período de cuatro semanas, se realizó un ciclo de cuatro laboratorios en los que se sensibilizó a las intérpretes y también exploraron en torno a improvisaciones guiadas con premisas y guías específicas, se recopiló material coreográfico y se compuso una escena en conjunto, entre las intérpretes y la coreógrafa. Esta técnica de recolección tenía por finalidad sintetizar el ejercicio de un posible proceso coreográfico completo. Cada sesión tuvo una duración aproximada de una hora y todos se realizaron en formato presencial. Seis intérpretes fueron invitadas a participar en los laboratorios, sin embargo, el número de asistencia a cada uno varió entre cuatro y las seis.

Los tópicos de los primeros tres laboratorios abordaron diferentes aspectos para la creación coreográfica que también se relacionan con algunas características del lenguaje Gaga. Así, la sesión 1 tenía por objetivo la búsqueda de la delicadeza en las intérpretes. Luego en la sesión 2 se investigó en torno a los gestos pequeños. Ya en el tercer laboratorio se abordó la temática de la sensualidad. Todos estos laboratorios tuvieron una estructura igual, que comenzaba con ejercicios de sensibilización del cuerpo, luego se pasaba a la etapa de investigación o profundización del movimiento y por último se les daba a las intérpretes un margen de tiempo o un tema musical completo para repasar y/o profundizar libremente en las premisas o corporalidades practicadas en la sesión. Para la recopilación de material coreográfico de cada laboratorio, la coreógrafa llevó una bitácora con el registro de disposiciones espaciales, relaciones entre intérpretes, motivos de movimiento y premisas de investigación que pudieran ser interesantes para una puesta en escena, todo esto observado en la práctica de las intérpretes (véase en anexo 3). De esta manera, el cuarto laboratorio se planteó como una sesión únicamente para montar una escena con algunos de los materiales coreográficos recopilados con anterioridad.

La información de cada sesión fue ordenada en tablas que reúnen las premisas base exploradas en las prácticas y las premisas que se dieron como capas de información para guiar de mejor manera a las intérpretes en torno al objetivo del ejercicio (véase en anexo 2). A partir de estas últimas se registró la acción de algunas intérpretes respecto a cada indicación y también la respuesta general del grupo. Para el análisis de las tablas se utilizaron dos categorías como filtro de observación de

las premisas. El primero fue el enfoque que tuvo cada ejercicio en cuanto a elementos preponderantes en las prácticas Gaga, es por esto que esta categoría se divide en sensaciones, metáforas o visualizaciones, formas físicas y cualidades de movimiento. La segunda categoría de análisis es la metodología propia de gaga, cuya particularidad es la combinación de acciones o premisas de la práctica, en este caso nombradas como ambivalencia y multitasking.

Además, los primeros tres laboratorios fueron analizado bajo la mirada de la construcción de la práctica completa, contemplando sus etapas (sensibilización, investigación y juego libre) y tópicos (delicadeza, pequeños gestos, sensualidad) y la manera en que se plantean los ejercicios desde el método Gaga, incorporando capas de información en una sesión continua (sin pausas). Por último, se analizó la manera en que se desarrolló el proceso propiamente coreográfico, incluyendo la recopilación de material y la manera en que se estableció la relación entre coreógrafa e intérpretes.

7.1. Construcción de Premisas

Con premisa se hace referencia a una indicación o sugerencia que se entrega con la finalidad de generar movimiento, investigar una sensación, buscar cualidades, entre otras. Lo central para la construcción de dicha instrucción es, según el lenguaje que se está explorando, el compromiso kinésico que deben involucrar. De este modo, los enfoques de las premisas entregadas en los laboratorios se orientaron a la exploración de sensaciones; formas y acciones físicas; visualizaciones o metáforas y cualidades del movimiento. En los siguientes apartados, se da cuenta de los resultados de cada una de éstas.

7.1.1. Sensaciones

Orientar las premisas de una práctica hacia la búsqueda, conexión o recuerdo de una sensación puede abrir muchos caminos de estados y acciones movilizadoras para la danza. Como plantea Katan (2016): “sensations are distinguished from perceptions, since they generate information concerning what happens within the body rather intuitive, unconscious way” [Las sensaciones se distinguen de las percepciones, ya que generan información sobre lo que sucede dentro del cuerpo de manera bastante intuitiva e inconsciente] (p. 50). Así, las premisas sensoriales abrirían la experiencia corporal hacia un campo más inmediato, apelando a la respuesta, reacción o acción inmediata y sincera a un estímulo, en este caso una palabra u oración que pueda gatillar recuerdos

de un estado o disposición del cuerpo específica. Además, en un contexto de movimiento es importante enmarcar la búsqueda de sensaciones con un contexto pues, “sensations provide perceivers with information concerning the word with which they engage” [las sensaciones proporcionan información a los perceptores, referente a la palabra con la que se involucran] (p. 51). Esto se vuelve aún más relevante cuando estas exploraciones están pensadas dentro de un proceso coreográfico para una posterior puesta en escena, siendo de utilidad para sensibilizar y adentrar a las/os intérpretes hacia un lenguaje o estado corporal, permitiéndoles también a ellas/os involucrar su mundo interior y experiencias dentro del proceso, transformándose de alguna manera en una herramienta para su propia interpretación.

Así, en el Laboratorio 1 cuando se les pidió a las intérpretes estirar las capas de sus cuerpos (piel, carne, huesos, etc.) y conectar con las sensaciones que eso les producía (E1), DF se ayudó de superficies como el piso y la pared para empujar y conectar de mejor manera con la sensación de estiramiento. Para la misma premisa, MV realizó posiciones retorcidas, ayudándose de su propio tacto para estirar su piel y carne, esto resultó acortando o contrayendo partes de su cuerpo mientras otras, efectivamente, se estiraban. Las acciones realizadas por las dos intérpretes fueron generadas a partir de la búsqueda de contacto (con una superficie o el mismo cuerpo) para encontrar la sensación específica, lo que se podría traducir en el uso de éstas para un montaje escénico. Además, el extremar las disposiciones corporales podría devenir en un lenguaje de movimiento enfocado en lo performativo, entendido por la autora Fischer-Lichte (2001) como el efecto especial de la cualidades, sobre el cuerpo en el instante mismo de la escena, en este caso la utilización de la pared o la llegada a posiciones a través del estímulo sensorial, o sea la exploración corporal en la misma escena, profundizando y demostrando reacciones-acciones sinceras de un cuerpo en investigación.

Al momento de dar una guía de la premisa anterior y sugerir buscar la sensación del estiramiento matutino, CD focalizó la acción en los brazos. La fijación y reiteración de CDL1E1 otorga valor a la acción determina, profundizando en los matices que puede entregar la integración en diversos grados de una parte del cuerpo permite establecer motivos-guía, ya que hay una selección natural y compositiva del movimiento, lo que instala la capacidad de reiterar, modificar, variar, entre otros, su energía, la temporalidad, la relación cuerpo y espacios, y el dinamismo de sus propias capas corporales. Algo parecido sucede con la indicación de buscar la sensación de lubricar las

articulaciones, como si se estuvieran aceitando entre ellas (L3E3). Esta guía de movimiento fue acompañada por ejemplo de articulaciones específicas. Las intérpretes en este caso concentraron el movimiento en una sola articulación a la vez, disminuyendo el volumen y tamaño del movimiento visible del cuerpo. Así, la sensación se transforma en una acción concreta y por tanto en un motivo-guía que puede variarse en otra parte del cuerpo, en diferentes velocidades, texturas, etc.

Cuando se busca una sensación menos concreta, como la de agarrar los huesos con la carne para movilizarlos y encender la carne (L3E2), se genera un cambio en la cualidad del movimiento, obteniendo mayor densidad kinésica, promoviendo también las rotaciones y moviidades circulares de las articulaciones. De esta manera, la sensación genera una activación del cuerpo en cuanto a capas musculares y articulares, y estimula el reconocimiento de los rangos de movimiento del cuerpo. Así, se pone a disposición el cuerpo a través de la sensación, trayendo consigo una movilidad y cualidad específica, pudiendo ser profundizado para el desarrollo de un lenguaje de movimiento, o incluso pudiendo ser nombrado un código conceptual “which are agreed among the participants, and therefore can be immediately activated” [que se acuerdan entre los participantes, y por lo tanto, se pueden activar de inmediato] (Katan, 2016, p. 45) para ser un atajo a la hora de buscar este estado-lenguaje una composición coreográfica.

Ahora, al apelar a una sensación para complementar la interpretación de una escena puede aportar al estado emocional requerido. Cuando se sugirió a DD y DF buscar la sensación de vulnerabilidad para realizar sus secuencias coreográficas en L4, ambas disminuyeron la energía corporal y desactivaron el foco. Esta indicación cambio drásticamente el carácter de la escena, incidiendo también en el estado emocional de las intérpretes. Como plantea Vasileva (2016), en gaga la metáfora del tacto “even goes beyond that form the concrete touch (self or partnering) to letting oneself be emotionally touch or affect and thus experiencing one’s own body as a space of resonance for experience” [incluso va más allá de formar el toque concreto (propio o en pareja), para dejarse tocar o afectar emocionalmente y así experimentar el propio cuerpo como un espacio de resonancia para la experiencia] (p. 92). De este modo las sensaciones pueden generar una

diferencia en detalles interpretativos, que no tengan que ver necesariamente con la quinesia o cualidad de las intérpretes, insertándose más bien en el campo de las emociones.

7.1.2 Visualizaciones o metáforas

La introducción de imágenes o metáforas a una práctica corporal conlleva inherentemente un trabajo imaginativo de quienes reciban estas visualizaciones. Como cita Katan (2016) “As Gärdenfors analyzes, imaginations, unlike perceptions, are completely detached from the sense and do not have to originate in reality. “to imagine,” he claims, is “playing with the possibilities offered by the inner world”” [Como analiza Gärdenfors, las imaginaciones, a diferencia de las percepciones, están completamente separadas del sentido y no tienen que originarse en la realidad. "imaginar", afirma, es "jugar con las posibilidades que ofrece el mundo interior"] (p.67). En este sentido, las imágenes se encuentran en los registros de cada individuo, pudiendo o no originarse desde sensaciones reales del presente, pero para comprometer la corporalidad y quinesia con la imaginación el trabajo perceptivo de estímulos sensoriales referentes o relativos a la imagen que se entrega, debió de haber sucedido antes en las experiencias de cada individuo, para poder crear tanto mental como corporalmente una nueva imagen.

Las visualizaciones en el lenguaje Gaga, como se planteó previamente en esta investigación, requieren ser planteadas con un marco de compromiso kinésico, como expone Avraham, citado por Friedes (2015): “If you want to do a good Gaga class, you need to hear or say the information that connect you to the source of it” [Si quieres realizar una buena clase de Gaga, necesitas escuchar o decir la información que te conecte con la fuente de la misma] (p. 373), refiriéndose así a las metáforas utilizadas en las sesiones, planteando desde el lenguaje hablado una manera de vincular las premisas no literalmente corporales hacia una experiencia individual de recuerdos, sensaciones o acciones que tengan relación con la imagen que se propone, es por esto que el instaurar una visualización por si misma debe de tomar en cuenta una acción o un “algo que hacer” con ella.

El ejercicio 5 de L1, consistió en instaurar la imagen de que cada intérprete estuviera cubierta por un manto de seda, surgiendo directrices con diferentes enfoques de movimiento. De esta manera, la primera invitación a relacionarse con este manto imaginario fue de formato libre, con la condición de conservar la cualidad delicada de la tela. MV exploró la premisa desde reconocimiento del material, realizando gestos que simulaban el tacto hacia este y su maleabilidad.

Así pues, la investigación de MVL1E5 sugiere una apropiación de la visualización entregada, desde sus propios recuerdos para comprometerse con el movimiento desde un lugar sensorial y experiencial, utilizando primordialmente las sensaciones de la piel y acciones que del cuerpo que pudieran jugar con el propio movimiento de la tela.

Al buscar cambiar el modo en que se establece la relación con este material imaginario, se entregó la premisa de apelar a los instintos infantiles para jugar y explorar más posibilidades kinésicas con la imagen. Esto cambió completamente el lenguaje de movimiento y estado corporal en que estaban las intérpretes, comprometiendo sus acciones desde la vereda de la mímica, buscando la manipulación del manto. La intención kinésica ya no se origina desde las sensaciones de cada individuo, más bien se le otorgó un énfasis mayor al movimiento de este otro cuerpo imaginario en “escena”, ayudándose de la corporalidad para realizar la acción. Así, una visualización puede direccionar la acción desde el cuerpo hacia la forma o movimiento que adopta el material en cuestión.

Ahora bien, cuando el requerimiento es generar una forma con cualidades de movimiento específicas, la premisa debe entregarse de acuerdo con un compromiso corporal detallado con posibilidades de acción concretas. La tercera guía para L1E5 se propuso modelar el manto de seda como si las intérpretes fueran maniqués de vestuario. La respuesta desde el cuerpo de cada una fue realizar movimientos delicados, periféricos, aiosos y suaves. De esta manera, se combinó la acción que sugería la premisa con la propia cualidad del manto.

Una respuesta similar a la anterior sucedió con L2E5 al poner a las intérpretes en la situación de dibujar, pintar, estampar o realizar acciones que intervinieran varias superficies (papeles o bastidores) repartidas en diferentes direcciones (lejos, cerca, arriba, abajo, adelante, atrás, en diagonales, etc.), con distintas partes del cuerpo. La situación propuesta llevó a cada intérprete a definir naturalmente la intensidad, dirección, parte del cuerpo y acción concreta con la que ejecutaban el ejercicio. MV encontró un motivo de movimiento con mayor intensidad, en una espacialidad más bien central en la que rellenaba un pequeño espacio en el aire, como coloreando con un lápiz de palo (gestos con cualidades específicas). Así, este tipo de compromiso kinésico puede contribuir a la aclaración de formas corporales con sus respectivas cualidades de movimiento, y en consecuencia trazar un acercamiento hacia motivos que pueden ser trasladados a una coreografía.

Por otra parte, al complejizar y combinar dentro de una premisa que apunta a una situación imaginaria, más de una acción con compromiso kinésico, el resultado “escénico” cambia. En L2E8, se fusionaron tres imágenes que implicaban movimiento: la presencia de una mosca que hay que espantar, un objeto que se cae y hay que recoger y dibujar en el espacio. El ejercicio específico en este caso era dejar de realizar óptimamente estas tres acciones, o sea, que la mosca molestara más, no alcanzar a recoger el objeto antes de que cayera al piso y que algo impidiera seguir dibujando. Como se puede observar, la forma corporal no se dio a entender claramente, solo se entregó la situación en que debía explorar. El resultado de esto fueron movimientos que finalizaban con menos energía y tono muscular que en el comienzo y que incluso no llegaban a finalizar el gesto, por lo que la forma corporal se “desdibujaba” o se hacía menos precisa. En resumen, las intérpretes desarrollaron, a partir de una situación caótica imaginaria, un lenguaje de movimiento o estado en el que descargaban energía, sin ser necesaria una forma corporal y cualidades concretas.

En el caso del laboratorio 4, en el que se abordó directamente el montaje de una escena coreografiada, se utilizó la herramienta de la visualización para plantear una manera de abordar el movimiento. A VDP y a MV se les pidió buscar la intención de ser amenazantes, para cumplir el rol de manipuladoras de otras intérpretes, con esto sus trayectorias se volvieron más directas, tomando contacto con las manipuladas con más fuerza y seguridad. Así, la imagen, si bien cambia algunas cualidades respecto a desplazamientos y energía, se traduce en el cuerpo de las intérpretes como una apropiación de un personaje o rol específico, recurriendo también a experiencias y/o referencias personales para la realización de la acción.

7.1.3 Formas físicas

Las formas físicas o acciones concretas, sugeridas dentro de una práctica pueden ser la clave para dirigir más detallada y profundamente el movimiento de las y los intérpretes, o incluso ajustar pequeños detalles en las corporalidades o movilidades deseadas. Siendo este tipo de enfoque una herramienta útil para procesos coreográficos que en los que se traspasa un material previamente creado que requiere ser interpretado con precisión, o que tiene un lenguaje de movimiento específico.

Estas como plantea Quinlan (2017) se construyen en base a acciones que se relacionan con la organización de las partes del cuerpo y la relación-conexión entre ellas. También apelan a

conjuntos o capas del cuerpo, como piel, articulaciones o torso. Estas últimas son planteadas generalmente con una acción, movimiento o trayectoria específica y detallada para realizar con la zona sugerida. Pero como en el lenguaje Gaga se busca encaminar la investigación corporal y no determinarla, estas acciones carecen de una finalización del movimiento, tiene en cambio la característica de direccionar y construir gestos, lenguaje específico, estado, cualidad o premisa. Por lo tanto, la forma física se adquiere por la repetición de la premisa o por la acción investigativa que propone por sí misma.

En L1E1 mencionado anteriormente, con énfasis en las sensaciones, se incorporó una guía relacionada a la forma física, direccionando la exploración hacia el estiramiento del cuerpo completo con el apoyo de uno o dos soportes. Con esta premisa, las intérpretes comenzaron a relacionarse con el espacio periférico, utilizando la energía corporal justa para sostenerse. Además, la cualidad de su movimiento adquirió delicadeza, viéndose su corporalidad más airosa. Luego en el laboratorio 3 se exploró una dinámica similar, en cuanto a forma y acción. La indicación de E4 también se centraba en conectarse con lo sensorial, buscando “lubricar” articulaciones, como si se estuvieran aceitando entre ellas. Al momento de querer profundizar en la forma del cuerpo al buscar esta sensación, se entregó la premisa de fijar los pies en el piso y aceitar la zona de la cadera-fémur y pelvis en general, luego subir la acción hacia la columna, para después seguir hacia la zona cervical y cintura escapular. Esto aumentó el rango de movimiento visible de cada zona del cuerpo investigada, dando también más tiempo de profundización kinésica alrededor de cada articulación. Igualmente, en L3E5, cuando se propuso generar olas con origen en la pelvis, que conectaran el flujo hacia la columna y extremidades, la trayectoria interna del movimiento se esclareció en el cuerpo de las intérpretes.

Lo que tienen en común los ejercicios anteriores es que la premisa de forma física o acción se plantean como una investigación de una acción concreta como lo es estirar, lubricar o generar ondas, acompañado de una organización corporal específica; en un soporte o en una secuencia dada de articulaciones, en estos casos. Esto entonces permite vislumbrar los rangos o posibilidades de movimiento en una disposición del cuerpo dada, puede reforzar formas kinésicas como trayectorias o flujos. Además, favorece la exploración y esclarecimiento de cualidades de movimiento en una acción concreta. Todo esto útil para pulir la corporalidad de las intérpretes y que esto sea visible para un/a posible espectador/a

Por otra parte, este tipo de premisas se pueden planear desde la acción misma, comprometiendo en movimiento distintas partes del cuerpo. En el caso de L2E1, se orientó la exploración hacia la búsqueda de posibilidades de movimiento en las articulaciones de los pies (poniendo atención hasta en la parte más pequeña), incorporando de a una las demás partes del cuerpo hasta la cabeza. Las intérpretes a partir de esta indicación se focalizaron mayormente en las posibilidades articulares de las manos, investigando el movimiento en cada conexión de los huesos de esta zona. De igual manera, en la misma sesión, pero en E3 se incito a explorar las distancias entre diferentes partes del cuerpo mientras se realizaban curvas y rotaciones. Incluso se profundizo en mayor medida la acción de acercar y alejar la pelvis y la cabeza. La interpretación de estas premisas fue la ralentización del movimiento, por consecuencia de la atención consciente hacia lo que se estaba explorando. También al buscar distintas relaciones (contra u homolaterales) se comenzaron a realizar torsiones y rotaciones en las corporalidades. Al mismo tiempo, se notó un mayor esfuerzo corporal para realizar estas acciones, lo que afecto directamente la creatividad kinésica, explorando lenguajes o posibilidades de movimiento nuevas.

Por consiguiente, premisas que comprometen partes del cuerpo a realizar una acción de movimiento, pueden encaminarse hacia un reconocimiento y profundización de posibilidades kinésicas y relaciones entre las zonas sugeridas. De esta forma se pueden desarrollar lenguajes escénicos que contemplen corporalidades con disposiciones y estados diferentes al de un cuerpo en su cotidianidad, o bien, las exacerben. Igualmente se pueden extraer premisas-guías para un montaje, utilizándolas como investigación en escena. Conjuntamente, se puede variar la dificultad de la acción y así potenciar la capacidad creativa de las intérpretes, para explorar maneras diferentes de movilidad y corporalidades.

Por su parte, se encuentran las premisas de forma física que contemplan la conciencia corporal como parte primordial de la acción, conteniendo acciones con relación al movimiento varias o todas las partes del cuerpo. Así, en L1E1 mencionado anteriormente se direcciono a las intérpretes a estirar todo el cuerpo al mismo tiempo, es decir que todas las capas y zonas estuvieran realizando la acción. La respuesta grupal fue utilizar el piso para recostarse y así liberar sus extremidades de peso para poder extenderse en todas direcciones hacia la periferia. Algo similar sucedió con L2E2, en donde se utilizó la multi centralidad del cuerpo para dibujar cuervas y generar rotaciones,

profundizando en partes específicas, pero sin desatender la articularidad del resto de las zonas. Lo que las intérpretes hicieron fue utilizar el piso, en nivel bajo para mantener la consciencia kinésica de las partes que estaban en contacto con la superficie y a la vez profundizar en articulaciones que estaban libres de peso. Mientras tanto VDP encontró un lenguaje de movimiento en el que alternaba las acciones de plegar y desplegar el cuerpo. Al concientizar las posibilidades de sus propias articulaciones utilizó todo su rango articular hasta llegar al “tope” y realizar el camino de vuelta.

La conciencia corporal en estas premisas también comprende una atención hacia lo sensorial, como en el laboratorio 4, en el cual se les entregó la indicación a dos intérpretes de desactivar completamente el cuerpo al ser tocadas y tomadas por otras compañeras. Esta acción corporal específica generó que DD y DF entregaran todo su peso corporal a favor de la gravedad, al momento de sentir el tacto de las otras intérpretes, aumentando la consciencia en las sensaciones de la piel.

Entonces las premisas de forma y acción corporal que tienen por objetivo generar una mayor conciencia corporal y/o sensorial, pueden responder en términos escénicos a la indagación de un vínculo entre el espacio y el cuerpo sin nombrar directamente este último. De este modo en la práctica, las premisas con estas características fueron un acercamiento para generar movimiento desde las experiencias e intenciones de las propias intérpretes, utilizando el espacio como “elemento” predominante en sus lenguajes, situación que con la observación externa de la coreógrafa podría resultar en un énfasis intensional en la relación espacio-cuerpo-movimiento, generando así otros posibles lenguajes escénicos.

7.1.4 Cualidades de Movimiento

Al querer desarrollar un lenguaje de movimiento para la escena, son necesarias ciertas directrices para aclarar u especificar parámetros en el movimiento y hacer nombramiento de estos. Para aquello, las cualidades de movimiento son una herramienta muy utilizada, ya que aportan matices a la danza y de esta manera la quinesia no queda reducida a una simple mecánica óseo-muscular (Cámara, 2010). Algunos han sistematizado las características de movimiento para que hacerlas de fácil entendimiento universal, como por ejemplo las cualidades eukinéticas de Laban, entendidas respecto a tiempo, espacio y energía (Fernández, 2010). Así, por ejemplo, se podría definir la

cualidad de un movimiento respecto a estos tres ejes, especificando el espacio, la energía y el tiempo-velocidad que se utiliza. De la misma forma sería posible modificar uno de estos puntos, manteniendo los demás, lo que resultaría en otra cualidad y forma del movimiento, dando otras posibilidades a un mismo motivo.

En el caso del coreógrafo de la compañía de danza Batsheva, algunas de estas cualidades se encuentran desde imágenes o sensaciones: “imagery frequently accentuates movement quality. Yet in Gaga class the images not only clarify the quality of a movement, but also are essential to the action, providing the very frame of the movement in lieu of modifying a preset form” [las imágenes acentúan con frecuencia la cualidad del movimiento. Sin embargo, en la clase Gaga, las imágenes no solo aclaran la cualidad de un movimiento, sino que también son esenciales para la acción, privilegiando el marco mismo del movimiento en lugar de modificar una forma preestablecida] (Friedes, 2015, p. 372). Esto abre la práctica de las características y formas del movimiento hacia un campo más sensorial y personal. Sin embargo, se puede llegar a acuerdos generales, a partir del entendimiento de los parámetros le dan sus características a un movimiento.

Cuando se habla de texturas en gaga se relaciona con la resistencia que se le aplica al propio movimiento (Wan, 2020). Para buscar cualidades en este ámbito, En L3E5 se exploró con diferentes texturas, la acción corporal de generar ondas desde la pelvis en un espacio más bien interno. Al visualizar el entorno como un medio acuoso, el flujo de las intérpretes se volvió continuo y libre, irradiándose el movimiento hacia la cabeza y pies, utilizando cadenas de articulaciones para conectar la totalidad de su cuerpo de manera continua. En cambio, al inducir la acción hacia una textura como la de la miel el flujo pasa a ser contenido, aumentando la densidad del movimiento. De esta manera, al comprometer texturas que son fluidas, lo que se transforma corporalmente es principalmente el flujo del movimiento y la densidad.

Pero cuando estas tienen otras materialidades, el lenguaje adquiere diferentes características. Un cuerpo inmerso en algodón (L3E5) requiere del tacto para entablar una relación con esta textura. Este material al no ser un medio envolvente no contacta inmediatamente con la piel, por lo que las intérpretes en este ejercicio desarrollaron un lenguaje gestual para buscar la sensación del algodón en la piel, además de utilizar una cualidad kinésica suave y delicada. Similarmente sucedió con la visualización de la arena alrededor del cuerpo. Las participantes del ejercicio comenzaron a realizar micro gestos en las manos, como si estuvieran abriéndose espacios entre los granos de arena.

Además, comenzaron a darle atención a la huella que dejaban los pies en el piso. Mientras, seguían generando ondas en su cuerpo, esta vez con un flujo contenido, velocidad lenta, reduciendo el tamaño del movimiento y aumentando el esfuerzo corporal, casi como empujando arena apelmazada. De este modo, las texturas que no se consideran primordialmente un medio en el que un cuerpo puede sumergirse, sugieren una vinculación desde el cuerpo con el material, utilizando la acción concreta del tacto para apropiarse de su cualidad. La textura entonces se traduce corporalmente en cualidades acotadas referentes a la intensidad con la que se tocan, presionan o empujan estos materiales. El trabajo anterior, en el contexto del Laboratorio 4, se visibilizó cuando en un dueto se entregó la indicación de buscar mayor densidad en el movimiento. Inmediatamente el lenguaje corporal de DD y DF se transformó disminuyendo la velocidad y tamaño del movimiento, de la secuencia coreográfica. También el tono muscular aumentó, notificando mayor esfuerzo kinésico.

Por su parte, cuando se habla de volumen en la danza, generalmente se entiende como la ejecución de un movimiento que pasa por los tres planos espaciales (sagital, horizontal y frontal) (Madrigal, 2021) mientras que el mismo concepto según el diccionario de la Real Academia Española (2021) refiere a la magnitud física que expresa la extensión de un cuerpo en tres dimensiones, largo, ancho y alto, y cuya unidad en el sistema internacional es el metro cúbico (m³). Sin embargo, en L4 al pedir darle mayor y menor volumen a ciertos motivos dentro de una fraseo coreográfico, VDP, LP y MV focalizaron el inicio de la acción más al centro del cuerpo o en las puntas de las extremidades, respectivamente. De esta forma, el aportarle volumen a un movimiento se puede comprender en este caso desde la propia corporalidad. Teniendo en cuenta el centro del cuerpo (cerca del ombligo), mientras más cerca de este comience la intención o acción, más volumen se le otorga al movimiento.

Ahora, entregar una indicación desde la intención con que se efectúa la acción, también puede cambiar las cualidades de movimiento. DDL1E6 aumentó la energía de su cuerpo y utilizó el espacio periférico para intentar ser vista desde una gran distancia, haciendo referencia a la exageración del movimiento. Por el contrario, con el imaginario de no ser vista para la indicación de atenuación kinésica, VDPL1E6 desarrollo gestos centrales con una cualidad suave. Esto quiere decir que, al observar un movimiento desde la exageración y atenuación, las características

específicas que se modifican son el espacio utilizado (central-periférico), el tamaño del gesto y la energía que se utiliza para realizar la acción.

Hay características del movimiento que forman parte de cualidades más generales como las mencionadas en párrafos anteriores. Una de ellas es el espacio que utiliza el cuerpo, que en los laboratorios desarrollados fueron comprendidos más allá de lo periférico o central. En L2E9 se les pidió a las intérpretes hacer una variación espacial hacia lo externo con los gestos de espantar, recoger y dibujar, planteándoles el concepto de lejanía. Esto generó corporalidades conectadas con la periferia, que además se desplazaban ampliamente por la sala. Luego se hizo la misma variación, pero con la idea de lo cercano, lo que provocó que el gesto se realizara cerca del cuerpo, a veces disminuyendo también el tamaño de los motivos kinésicos. Otro momento en que se direccionó el movimiento hacia un espacio específico fue en L3E6, mientras las intérpretes generaban olas a través de sus cuerpos. La espacialidad en ese caso se llevó hacia el interior, alejándose de una relación consciente con el entorno y conectando con un flujo desde dentro del propio cuerpo. Las olas disminuyeron de tamaño, pero al comenzar el movimiento en la pelvis, el volumen de este aumento. Entonces en estos casos, se hace referencia al espacio desde lo externo, lejos del cuerpo, hasta lo más interno dentro de él. Lo que implica que el tamaño del movimiento, el desplazamiento de las intérpretes, y la relación periférico-central, pueden cambiar respecto a la indicación espacial entregada a las/os intérpretes.

La velocidad también es uno de los tópicos a los que hay que ponerle atención para definir un movimiento o cualidad. En el laboratorio 3 se emplearon dos maneras para inducir la exploración entorno a este ítem. Para E7 se planteó la situación de estar atrasada, en relación con una acción/visualización específica como la de tener que entregar una pintura que todavía no está terminada. Por lo tanto, se les provocó un estado de urgencia. Al recurriendo a sus sensaciones corporales vividas, las intérpretes aumentaron la velocidad del movimiento y también su tono muscular. De esta manera, sugerir situaciones que se asocian con la velocidad genera corporalidades con cualidades determinadas, referenciando a la experiencia individual de cada intérprete. Por otro lado, el ejercicio 9 tenía como objetivo primero explorar los extremos de velocidad. En este sentido se “editaron” los motivos de espantar, recoger y dibujar, ejecutándolos en “cámara rápida” y “cámara lenta”. La rapidez en este ejercicio también se adaptó en el cuerpo

de las intérpretes con mayor tono muscular y energía. La lentitud en cambio generó mayor claridad en la forma del gesto y se le dio más atención a la gesticulación facial que acompaña el movimiento.

Es decir, la velocidad rápida en estos casos se comprende desde las sensaciones que este parámetro de movimiento genera en el cuerpo a partir de una situación particular, generando cambios a niveles energéticos y musculares. La velocidad lenta por otro lado esclareció la forma corporal, dándole más precisión y dando tiempo para enriquecer la acción con más lugares o zonas del cuerpo que se integran al gesto.

7.1.5 Conjugaciones o variaciones de premisas

Para complementar el trabajo de una exploración guiada a base de premisas, se puede recurrir a distintas herramientas para hacer variaciones o relaciones con el material investigado, como el juego con los niveles, o la realización de un gesto con una parte diferente del cuerpo desde donde se hizo una primera vez, etc. La metodología empleada en el lenguaje gaga para ampliar las movilidades y corporalidades de una premisa dada busca profundizar e insistir en una acción o lugar del cuerpo para entender el mecanismo, como se hizo referencia en párrafos anteriores, y por otra parte también hay herramientas que tiene la intención de combinar dos o más acciones en el cuerpo, poniendo el cuerpo en conflicto para encontrar nuevas formas de movilizar.

En las prácticas de Gaga, como plantea Vasileva, se explora “the ambivalence of the flesh as resistance to be disciplined (...), or as enticement to explore and yield to (...). The "magic" blending gives that unique sparkle of tension and delight, magnified in their coexisting extremes” [la ambivalencia de la carne como resistencia a la disciplina, o como tentación para explorar y ceder. La mezcla "mágica" da esa chispa única de tensión y luz, magnificada en sus extremos coexistentes] (2016, p. 88). De esta forma, en palabras más simples, se comprende como la simultaneidad en el cuerpo de dos acciones o indicaciones con cualidades o características opuestas. En el caso de L1E2 se direccionó a las intérpretes a colapsar en una parte del cuerpo mientras en las demás zonas buscaban el estiramiento. DF encontró un estado corporal en el cuál direccionaba el colapso a partir de las rotaciones y disociaciones que se generaban con sus articulaciones conectoras entre las zonas que buscaban la periferia y las que se dejaban caer a favor de la gravedad. Luego, en el mismo laboratorio, pero en el ejercicio 4 se indicó generar movimiento

articulado en algunas zonas del cuerpo y movimiento en bloque en otra, apelando a la liberación o bloqueo de diferentes articulaciones. Nuevamente DF generó una corporalidad con un lenguaje de movimiento articulado, desarticulado y con disociaciones. Esta manera de conjugar dos premisas entonces juega primordialmente con la capas articulares del cuerpo, ya que al realizar acciones opuestas se requiere la utilización de la mayor cantidad de partes del cuerpo para poder generar movimiento, que por lo demás también genera un efecto a la vista de disociaciones debido a la misma característica de cualidades que se enfrentan.

De una forma similar se emplea lo que se entiende en Gaga como multitasking, o la exploración de varias sensaciones, imágenes, acciones o premisas, simultáneamente (Vasileva, 2016). Dentro del laboratorio 2, tanto E4 como E6 se centraron en la profundización del movimiento a partir de esta herramienta. En el ejercicio 4 se utilizó la acción de dibujar con varias partes del cuerpo al mismo tiempo, de manera independiente. Al principio fueron dos partes las que dibujaban e iban “rotando” y luego tres. El resultado de esto en la corporalidad de las intérpretes fue el aumento de su energía, proporcional al esfuerzo físico al necesario para ser conscientes de la forma del movimiento de varias zonas del cuerpo. Luego al volver a realizar la acción con todo el cuerpo a la vez, haciendo un solo dibujo en el espacio, el gesto se hizo mucho más claro y definido. Por lo que, en este caso el multitasking ayudó para que las intérpretes descargaran la energía corporal sobrante mientras se encontraban en el momento de mayor esfuerzo físico para luego en la acción concreta y menos compleja, utilizar lo justo y necesario para definir de mejor manera la forma.

Similarmente, en L2E6 también se buscó movilizar diferentes partes del cuerpo independientemente, pero en este caso con el énfasis distintas acciones y situaciones. La premisa fue en modo de visualización con los gestos de espantar una mosca, recoger algo que se cae y dibujar en distintos lienzos, todo en un mismo espacio de tiempo. Igualmente se jugó con la cantidad de moscas que espantar y objetos que recoger. Las intérpretes al ejecutar estas acciones al mismo tiempo utilizaron distintas partes del cuerpo simultáneamente y le dieron un sentido lúdico a la investigación corporal. La utilización de estas imágenes-gestos cotidianos otorgó claridad en torno a la forma que debía de tener el movimiento, respecto de las experiencias personales de las intérpretes, lo que permitió que se concentraran más en explorar nuevas maneras de realizar estas acciones y el cómo combinarlas simultáneamente. En este aspecto, el multitasking

intervino en este ejercicio para explorar nuevas formas de realizar acciones cotidianas sin pensar demasiado en el cómo, pues se requería utilizar la conciencia corporal para otros gestos que sucedían en paralelo.

Las acciones múltiples en el cuerpo entonces requieren mayor esfuerzo corporal y mental, lo que genera maneras más creativas de abordar el movimiento. También funciona para llevar al cuerpo a un estado de más desorden o caos que resulta en un modo de deshacerse de la energía o tono corporal sobrante para, luego de abandonar la premisa, definir de mejor manera la cualidad y “dibujo” de un gesto o acción.

Teniendo en cuenta los párrafos anteriores, se desprenden de estas dos grandes herramientas, variaciones de multiplicidad más concretas: la cantidad de acciones-gestos (con sus respectivas formas o cualidades) y partes del cuerpo que se requieren para ejecutarlas. Con estas consideraciones, de maneras independientes o combinadas, se pueden variar y combinar premisas para explorar diferentes corporalidades y así también poder encontrar lenguajes de movimiento posibles para la escena.

7.2 Construcción de la Práctica Completa

Con Práctica Completa se hace referencia a una sesión de laboratorio en la que se entregan diversas premisas con objetivos a explorar y/o alcanzar. En este caso, las premisas se entregaron, en cada sesión, en tres etapas: 1. Sensibilización, 2. Investigación y 3. Recapitulación o juego libre, cada una con premisas enfocadas en distintos aspectos y alineadas con los objetivos generales del laboratorio. A continuación, se dará cuenta de lo específico de cada etapa y sus premisas.

7.2.1 Etapas de la práctica

7.2.1.1 Sensibilización

El primer segmento de cada sesión fue destinado a la sensibilización del cuerpo de las intérpretes en torno al objetivo y tópico de cada laboratorio. Como expresa Ortiz, dentro de los procesos creativos actuales este segmento de la práctica “incluye el pensamiento de un cuerpo en constante construcción, un cuerpo que se piensa ampliado en su capacidad de ser, para construir un saber

sobre la pluralidad de características corporales y la manera de asumir y entender esas características” (2018, p. 78). De esta forma, la sensibilización no solo puede ser una herramienta para la construcción de cualidades o lenguaje para las/os intérpretes, también es útil para la/el coreógrafa/o en tanto visualizar y comprender los lenguajes corporales propios de cada bailarín/a y del grupo como un todo, siendo un proceso de retroalimentación constante.

Teniendo esto en consideración, estas primeras etapas de los laboratorios constaron de tres ejercicios cada uno. A este respecto, L1 comenzó con la premisa de estirar el cuerpo completo y conectar con las sensaciones que esta acción generara en cada intérprete, que se desglosó en indicaciones más directas, para guiar más estrechamente a las intérpretes. De este modo las indicaciones posteriores se enfocaron en generar una acción física clara y desde ella concientizar las sensaciones en el cuerpo, para luego profundizar en la forma del cuerpo y conexión de todas sus partes. Las intérpretes llegaron a desarrollar una cualidad airosa y delicada, con el tono muscular preciso para conectarse con la periferia. Después en E2 se utilizó la herramienta de ambivalencia para introducir el colapso en algunas zonas del cuerpo o la idea de “no tono muscular”, totalmente opuesto a la idea anterior. La intención de esta indicación fue desarrollar cada vez más la idea de estas dos “cualidades” juntas en una corporalidad para luego en E3 encontrar un punto medio con relación al tono muscular y forma física, dirigiéndose hacia cualidad nueva. Estos últimos dos ejercicios no lograron apoyar el objetivo de encontrar un estado corporal más si generó una suerte de lenguaje de movimiento al combinar estas acciones físicas. Así, en esta primera etapa de L1 se trabajó la sensibilización del cuerpo a partir de acciones físicas, realizándola en relación con la conexión total del cuerpo.

Para la siguiente sesión de laboratorio, se utilizaron premisas únicamente de acciones y tareas físicas. La construcción de esta etapa tuvo como referencia el trabajo posterior de la gestualidad, desarrollándose a partir de la diferenciación de acciones físicas y zonas del cuerpo. Así, L2E1 tuvo por objetivo despertar hasta la parte más pequeña del cuerpo e ir de a poco ampliando ese movimiento, hasta que en E2 se indicara realizar acciones más concretas desde el cuerpo dándole énfasis a la participación de las articulaciones en todos sus rangos y en relación con el espacio, dibujando curvas. Finalmente, el ejercicio 3 profundizó en las distancias que se generaban entre diferentes partes de cuerpo, mientras se realizaban las acciones anteriores. De este modo, se buscó preparar la corporalidad de las intérpretes, activando y concientizando a la vez cada parte de esta,

para luego en la investigación corporal lograr encontrar un lenguaje de movimiento basado en pequeños y grandes gestos.

La última sesión (L3) contempló la respuesta de la carne del cuerpo, a diferentes estímulos por lo que los ejercicios se focalizaron en premisas del tipo sensorial. E1 alentó a las intérpretes a que se movieran libremente en torno al estímulo sonoro, mientras que E2 continuó con la guía de la música, pero se añadió la capa de instrucción que indicaba buscar la sensación de agarrar los huesos con la carne. Como se puede observar, estos dos ejercicios apuntan a generar acciones físicas a partir de una sensación, lo opuesto a lo sucedido en L1. Ya en L3E3 se propusieron premisas ligadas a formas corporales concretas como fijar los pies en el piso y focalizar la acción de lubricar las articulaciones de una zona del cuerpo, sin embargo, el objetivo inicial de estas propuestas de corporalidad específica fue la profundización y focalización de las sensaciones en ciertas zonas más relevantes para la posterior puesta en escena. De esta manera, en el caso de este laboratorio, el énfasis se puso en las capas internas del cuerpo de las intérpretes, tanto articulaciones como huesos, carne o fluidos, por lo que la sensibilización funcionó como una suerte de introducción a las respuestas corporales y acciones a partir de estímulos que se desarrollarían con más profundidad en la fase de investigación.

7.2.1.2 Investigación de movimiento

La etapa que tuvo mayor relevancia en este ciclo de laboratorios fue la de investigación corporal, en la que se pudo ahondar profundamente las temáticas planteadas para cada sesión, desde el propio cuerpo de las intérpretes, sus sensaciones, formas y movimiento. Las prácticas Gaga son consideradas como investigación de movimiento, pues como plantea Katan “Dancers handle, regulate, and reorganize much more than a form of Movement. They perceive, and in the perceptual process they redefine their bodies, their movements and themselves” [Los bailarines manejan, regulan y reorganizan mucho más que una forma de movimiento. Perciben, y en el proceso perceptivo redifican sus cuerpos, sus movimientos y a sí mismos] (2016, p.161). De esta manera, este proceso entrega corporalidades nuevas y/o diferentes, pudiendo esto ser en sí mismo una puesta en escena. En el caso de estos laboratorios, fue la investigación de movimiento en dónde las visualizaciones o metáforas tuvieron mayor protagonismo, las cuáles también fueron de algún modo el centro de las prácticas completas, enfocadas en la búsqueda de materiales escénicos.

Así, en L1 la investigación comenzó con un ejercicio de ambivalencia ligado a la forma que adopta el cuerpo con las acciones de bloquear algunas articulaciones y movilizar libremente otras (E4). Esto fue una indicación de transición entre la sensibilización y E5, en el cual se entregó la imagen base para desarrollar la práctica: un manto de seda. La visualización fue acompañada con la instrucción de relacionarse con esta tela conservando su cualidad, sirviendo como primer acercamiento para buscar el material en la memoria de las intérpretes. Luego el compromiso kinésico se tornó más concreto, alentando a las participantes a conectar con sus niñas internas para jugar con este manto de seda, lo que llevó al movimiento a un campo más cercano a la manipulación o mímica con una objeto imaginario. Para regresar a las intérpretes a las formas o sensaciones de su propio cuerpo, la acción indicada para relacionarse con la imagen fue la de modelar o exhibir este género. Esta última guía logró acercarse de mejor manera a la cualidad de movimiento objetivo del laboratorio, por lo que desde ahí en E6 se introdujeron variaciones, específicamente de exageración y atenuación del movimiento. En este último ejercicio las intérpretes se permitieron explorar diferentes matices de la acción de exhibir, centrándose precisamente en mostrar este manto, más que en la cualidad que lograron en la premisa anterior.

Así, la etapa de investigación de L1 desde la instauración de la imagen del manto de seda hasta llegar a la corporalidad objetivo, se trazó de la siguiente manera: al inicio se visualizaron las características de esta materialidad imaginaria para luego pasar a relacionarse más de cerca y explorar en su maleabilidad y manipulación. Por último, hubo un traspaso o una permeación de la cualidad del manto hacia el cuerpo. Ya luego se exploró con variaciones que pudieron ser útiles para entregar matices de la acción o cualidad, tanto a las intérpretes como a la coreógrafa que observaba.

El laboratorio 2 por su parte, comenzó inmediatamente introduciendo metáforas de movimiento (Katan, 2016) con la diferencia de que estas “imágenes” eran detonantes directas de acción. El ejercicio 1 entonces orientó a las intérpretes a clarificar el movimiento que venían explorando desde la sensibilización, definiendo también la acción concreta a realizar, en este caso dibujar en el espacio, con una o varias partes del cuerpo. Luego en E2 las intérpretes le otorgaron direcciones concretas a su ejercicio y corporalidad, imaginando su entorno con lienzos para marcar. Para E3 se utilizó la herramienta del multitasking para sumar dos gestos a la investigación que ya se estaba realizando, espantar una mosca y recoger un objeto que se está cayendo. El siguiente paso, después

de tener el “esqueleto” del lenguaje gestual objetivo de la sesión, fue jugar con las variaciones en los tres ejercicios siguientes, investigando en torno a las sensaciones de temporalidad (estar atrasada o tener mucho tiempo) y también se varió el estado corporal que modifica la forma del movimiento (entrar en caos). En el caso de variante de velocidades, la indicación se entregó a partir de la visualización de edición de movimiento, como un video, con el prefijo de “cámara”, aludiendo a la cámara rápida o cámara lenta. Esto aportó a que la forma corporal se mantuviera a pesar de las velocidades. Por último, se investigó en torno al espacio que utilizaban estos tres gestos, cerca o lejos del cuerpo, generando desplazamientos por la sala o gestos más internos de las intérpretes.

Entonces, el lenguaje conseguido en la fase de investigación del laboratorio 2 se construyó desde el establecimiento de una acción base, construyendo en capas de información la forma corporal de los tres gestos. Asimismo, las intérpretes tomaron conciencia de las direcciones, espacios y partes del cuerpo necesarias para el movimiento. Por último, se añadió la capa de las variantes de sensación de temporalidad, estado, velocidades y espacio. Además, en la mayoría de los ejercicios se jugó con la cantidad de partes del cuerpo o de imágenes que incentivaban la acción (moscas, objetos cayendo, lienzos en los dibujar), y también se utilizaron ambivalencias en las variaciones, diferenciando y oponiendo cualidades en cada uno de los gestos, ocurriendo todos simultáneamente.

La investigación del laboratorio 3, fue diferente a las anteriores, pues lo relacionado con imágenes no se incorporó hasta el momento de las variaciones de cualidades. Así, la práctica comenzó instaurando una acción física que en este caso fueron las olas u ondas a través del cuerpo. En E2 entonces, se definió de mejor manera el movimiento, estableciendo la pelvis como punto de inicio de este flujo, además de indicar la dirección de este movimiento hacia arriba, involucrando secuencialmente la columna e irradiando el movimiento hacia las extremidades. Luego de que las intérpretes tradujeran en sus corporalidades la forma base a investigar, se empezó a variar el espacio en que circulaba esta onda, tanto externo “periférico” para desplazar a las participantes, externo más próximo para que una misma ola afectara al grupo y también el espacio interno, dentro del propio cuerpo. Las variaciones principales de esta sesión se enfocaron en las texturas que adoptaba el cuerpo, pues la temática era la sensualidad, entendida en Gaga relacionada al placer: “This use of “pleasure” experience is inspired by poetic language which gives the overwhelming feeling of blossoming flesh (and sometimes shatter the western taboos of suppressing sexual flesh

expression)”) [Este uso de la experiencia de "placer" está inspirado en el lenguaje poético que da la abrumadora sensación de carne floreciente (y a veces rompe los tabúes occidentales de suprimir la expresión de la carne sexual)] (Vasileva, 2016, p. 86). De esta forma se buscó profundizar en la carne en relación a estímulos que involucraran un compromiso sensorial-kinésico, por tanto se investigó cambiando las texturas de las olas desde acuosas, airosas, de miel, algodón y arena, resultando diferentes densidades y activaciones corporales, conectando estos fluidos directamente con las sensaciones y acciones de la carne de las intérpretes.

Así pues, el recorrido de la investigación de L3 tuvo una estructura similar pero más acotada que L2. Se comenzó por establecer una acción que debía su forma física al flujo secuencial, luego se definieron el punto de inicio del movimiento, las direcciones y las partes del cuerpo involucradas. Por último, se jugó con las variaciones de las cualidades de las olas, específicamente del “fluido” o material que envolvía al cuerpo en la acción, esto último a través de las visualizaciones de texturas y espacios en los que se movía la onda.

7.2.1.3 Recapitulación o juego libre

Ahora bien, las etapas de improvisación o recapitulación tuvieron resultados similares en los tres laboratorios, pues fue en esta fase en donde las intérpretes tuvieron la libertad de repasar los movimientos, acciones, sensaciones, visualizaciones, cualidades y/o variaciones por las que transitaron guiadas por la coreógrafa, en toda la sesión. Debido a que en una misma sala todas las intérpretes viajaban por sus propias experiencias kinésico-sensoriales simultáneamente, se podían observar variadas disposiciones espaciales posibles para el montaje de escenas coreográficas. Además, aparecían motivos de movimiento bien definidos pues las mismas intérpretes elegían profundizar en ellos. Como explica Nagrin (2001) el uso de la improvisación en la creación coreográfica debe de comprender la libertad kinésica mientras se pone atención a la forma y fuente de movimiento, en este caso, la coreógrafa fue quien se encargó de “cristalizar” y recopilar en su bitácora lo generado en las improvisaciones con las intérpretes. En L1 se observaron más motivos relacionados a manipulación de la imagen, dadas las premisas de la fase de investigación. En L2 hubo más énfasis en las variaciones de la cantidad de gestos que se realizaban en torno a la imagen de la mosca, el objeto y el dibujo. Por último, en L3 las intérpretes observaron más a sus compañeras que en las sesiones pasadas, lo que resultó en más relaciones entre ellas mismas desde

el movimiento, esto como resultado de las premisas de compartir olas y también debido a que estaban todas compartiendo un espacio reducido que de alguna manera las obligaba a considerar la presencia de las demás. De esta manera, como se puede deducir, esta fase fue una gran herramienta para recopilar material para una posible puesta en escena.

Una vez que se tienen todas las fases definidas, la cuestión es cómo ordenarlas o plantearlas dentro de una práctica. Como se explicó con anterioridad, la metodología gaga contempla las prácticas como un acumulación de premisas, tanto sensoriales, de forma física, visualizaciones, etc. Estas premisas funcionan como capas de información que confluyen y dialogan en el cuerpo, en una práctica sin pausas, o sea un espacio de tiempo continuo. De manera similar se llevaron a cabo los laboratorios 1, 2 y 3, sin efectuar pausas o cambios drásticos entre las distintas etapas. La continuidad permitió que las intérpretes asociaran los lenguajes, sensaciones o acciones que se les planteaban en las primeras etapas, para luego desde el propio cuerpo conectarlos/as con los siguientes ejercicios de otras secciones de la práctica y aportar otras perspectivas a su experiencia. Además, las acumulación de las capas de información se plantearon con más fuerza en el segmento de investigación, apelando justamente a profundizar la quinesia en torno a la multiplicidad de instrucciones acumuladas.

7.2.2 Tópicos y Objetivos de la práctica

La estructura de estas prácticas fue similar para los tres primeros laboratorios, como se mencionó anteriormente. Sin embargo, las temáticas y objetivos fueron diseñados específicamente para cada uno por separado, abordando diferentes elementos para el posterior montaje de una composición coreográfica completa y también de escenas o momentos dentro de ella. Así, los laboratorios se construyeron a partir de la búsqueda de la cualidad de movimiento asociada a la delicadeza (L1), un lenguaje corporal inclinado a los gestual (L2) y un estado sensorial ligado a las acciones-reacciones de la carne del cuerpo, con relación a estímulos (L3).

El primer laboratorio referente a delicadeza, además de investigar en torno a la cualidad correspondiente tuvo por objetivo explorar la relación entre el cuerpo y una capa con una materialidad de características similares a las de la imagen utilizada en la práctica (manto de seda). Esto para obtener diferentes perspectivas de movimiento y posibilidades corporales para la

construcción de un momento de la composición coreográfica referente a la idea de vientre materno y niñez. De esta forma el manto visualizado en la investigación pasa a ser de alguna forma más abstracta, las capas de piel y tejido entre la madre y el ser de su interior, desde donde se pueden relacionar más directamente con el tacto.

La cualidad delicada por su lado se planteó como una manera de movilizar el cuerpo con la energía y tono muscular justos, además de darle una forma clara a esta sensación o cualidad. Por ello, en la sensibilización se condujo a las interpretes a pasar por los dos extremos de este conjunto de características, estirar y colapsar, para reconocer las sensaciones físicas de estas acciones y luego ajustarse en un punto medio. Después en la investigación esta cualidad se le atribuyó a un elemento imaginario externo: el manto de seda. Este traspaso significó un acercamiento a la materialidad de esta tela, por encima de la utilización de la delicadeza para relacionarse con ella. Sin embargo, el vuelco de la exploración otorgó nuevas perspectivas a la temática inicial, pues las intérpretes ahondaron en sus instintos infantiles (L1E5) para establecer acciones entorno a la imagen, lo que amplió el relato corporal desde el vientre, buscando observar y salir hacia el exterior, transformando la “capa de piel” (manto) en un juguete infantil.

Entonces, la cualidad delicada fue encontrada en la sensibilización y acompañado de una forma corporal más clara en la indicación de modelar la tela como maniquí en L1E5, lo que permite adquirir las herramientas para volver a habitar estas sensaciones y formas a través de los ejercicios planteados en la práctica. Lo desarrollado con el manto, como se expresó anteriormente, aportó otra dimensión al laboratorio, además de investigar el movimiento con características específicas, permitió la relación con una materialidad imaginativa determinada, en este caso la tela, lo que llevo a las intérpretes a apropiarse de las premisas desde sus experiencias individuales, otorgándole valor a la imagen como otro cuerpo con el que se pueden generar diferentes relaciones, más allá de la mera sensibilización del movimiento.

Por su parte, L2 se construyó a partir del objetivo de entrenar a las intérpretes para ser capaces de corporeizar un lenguaje de movimiento basado en pequeños, medianos y grandes gestos, desde la concepción de estos en base a relaciones de los miembros o extremidades corporales en estático o con desplazamiento (Grande, 2009). Debido a esto, la sensibilización constó de concientizar y movilizar la mayor cantidad de partes del cuerpo, y ponerle atención hasta en la zona más pequeña, enfatizando en las articulaciones para generar más secciones con movimiento independiente en el

cuerpo e incentivar que la acción pudiera comenzar o generarse desde cualquiera de estas. Luego en la investigación se les entregó a las intérpretes imágenes de gestos cotidianos con formas claras de acción: el espantar una mosca como pequeño gesto, el recoger un objeto antes que llegue al piso como un gesto mediano y el dibujar en el espacio como un gran gesto. La última acción de dibujar fue de formato más libre, mientras que los primeros dos gestos fueron comprendidos implícitamente con características determinadas, similares a las cualidades de un impulso y un impacto. Esto con el argumento de que las intérpretes al momento de generar alguna secuencia coreográfica en la puesta en escena fueran capaces de pasar de un gesto a otro (con cualidades diferentes o no), de manera rápida y concisa, e incluso dar la posibilidad de ejecutar más de un gesto con características diferentes simultáneamente.

Este laboratorio dio la posibilidad de construir el movimiento en capas de información, y desde ellas, tanto intérpretes como coreógrafa se apropiaron del sentido lúdico de la práctica, adquiriendo herramientas como el juego con la cantidad de gestos y la diferenciación de ellos de manera simultánea, instrucciones que fueron dadas improvisadamente para seguir profundizando y ampliar el “vocabulario kinésico” del lenguaje de movimiento en cuestión. Además, la manera en que se elaboró el total de L2, con un relato continuo, coherente y en capas logró generar corporalidades inmersas en situaciones determinada en la que todavía las intérpretes podían explorar, lo que les permitió participar activamente en la práctica, utilizando hasta los gestos faciales para apoyar el lenguaje y ampliar su experiencia.

Por último, la práctica realizada en L3 apuntó conectar a las intérpretes con la sensualidad, respecto al estado placentero de la carne en el cual se abre a recibir y reaccionar a estímulos y desde ahí transformarlo a formas corporales de movimiento. Por consiguiente, la fase de sensibilización se realizó a partir de la búsqueda de sensaciones placenteras, como hace referencia Luque (2020) “lo sensual se define como lo relativo a los sentidos y como aquello que satisface los placeres ligados a esos sentidos” (p.296). Respecto a ello, la investigación de las olas/ondas en el cuerpo se relaciona con lo planteado por Vasileva: “The body fluids and their kinetic qualities are directly related to the joy of movement and its spatial potential multidirectional expansion. A rich range of gestures use the liquid imagery as to embody and enliven the flesh in dance” [Los fluidos corporales y sus cualidades cinéticas están directamente relacionados con el disfrute del movimiento y su potencial expansión multidireccional en el espacio. Una rica gama de gestos utiliza las imágenes líquidas

para encarnar y animar la carne en la danza.] (2016, p. 90). De esta manera, la satisfacción de lo sensorial en relación con el movimiento y lo placentero de este se pensó desde la conexión de las interpretes con la consciencia de sus propias carnes (E1 y E2), para luego en la investigación de movimiento integrar la liberación de energía que en este caso se traduce en flujos-fluidos, comenzando el movimiento desde la pelvis. Finalmente entraron a la práctica las texturas o diferentes fluidos, que generaban diferentes reacciones a nivel carnal, ampliando la gama sensorial-kinésica desde lo sensual.

Esta sesión tuvo una particularidad, no se utilizaron enfáticamente elementos de la metodología gaga: no capas de movimiento, ambivalencias, multitasking, ni una metáfora o relato central. Frente a esto las intérpretes se adentraron más profundamente en las acciones sugeridas, tornando la atmósfera de la práctica más íntima. Lo anterior generó tal intensificación otros sentidos que el foco activo pasaba a segundo plano, incluso habiendo una tendencia de las participantes a cerrar los ojos. Por lo mismo la escucha entre ellas aumentó, siendo el único laboratorio en que se relacionaron más cercanamente. De esta manera la traducción de la sensualidad hacia el cuerpo en movimiento, desde la perspectiva gaga, no fue desde el erotismo, más bien resultó en una apertura sensorial hacia otros cuerpos, otras carnes y las propias.

7.3 Proceso coreográfico

Como se planteó en párrafos anteriores, los cuatro laboratorios se desarrollaron con enfoque hacia un proceso de creación coreográfica, pasando por sesiones en torno a la investigación de escenas específicas (L1), lenguajes (L2) y estados corporales (L3), además de montar una escena en la última práctica (L4). De esta forma las intérpretes entraron desde el propio cuerpo hacia las temáticas propuestas para la creación, siendo guiadas a través de improvisaciones, dándoles la libertad de moverse según sus propias comprensiones de las premisas, sin embargo, como cada laboratorio tuvo su objetivo base (abierto a encontrar nuevas posibilidades) la coreógrafa entregó premisas pensadas en la misma sesión para dirigir a las interpretes a un campo de mutuo entendimiento, entre sus propias visualizaciones de la experiencia corporal y las quinesias propias de las participantes de cada laboratorio.

Así como Nagrin (2001) planteaba la pregunta de cómo volver a un movimiento o motivo que haya sucedido en una improvisación, en los laboratorios se utilizó el método de la bitácora de la coreógrafa (véase en anexo 3) para ello, anotando o dibujando potencialidades individuales, disposiciones corporales, lenguajes posibles o premisas que pudieran ser utilizadas como una investigación en escena. De esta forma las intérpretes pudieron concentrarse en las sensaciones o formas corporales para guardarlas en sus registros experienciales para luego al momento de montar una escena sus cuerpos pudieran llegar más rápidamente a lo que se propusiera, mientras que la coreógrafa se encargó de recopilar todo el material observado con potencial escénico y organizarlo para crear momentos coreográficos.

Originalmente la etapa de recapitulación o juego libre estaba destinada a la dirección de las interpretaciones en el instante de la improvisación para así generar un “boceto” de escena. Si bien en la práctica misma no se ejecutó de tal modo, pues a decisión de quien guiaba los ejercicios, la recapitulación de experiencias quedó a disposición absoluta de cada intérprete, fue en este segmento (L1E7, L2E10, L3E8) en donde se pudo recopilar mayor material de carácter compositivo o coreográfico, tanto motivo gestuales, como disposiciones espaciales y relaciones concretas entre participantes.

Así, en L4 se montó una primera escena a partir de motivos recopilados en la tercera etapa de L1 y en la investigación de L2, además de rescatar el estado y movimiento observado en DD y DF durante las premisas utilizadas en L3E6. La construcción de esta constó de dos partes principales; en una primera instancia se les encargó a tres intérpretes (LP, MV y PP) que crearan una secuencia coreográfica de motivos-gestos en base a sus experiencias y recuerdos de la investigación del manto de seda (L1), el espantar moscas y la relación cabeza-pelvis (L2), además de pedirles incluir algunos motivos específicos, previamente observados por la coreógrafa en los laboratorios. Esto fue acompañado por directrices para definir formas o cualidades concretas de ciertas partes de la secuencia. En una segunda instancia se organizó una secuencia de premisas para ser ejecutado por DD y DF, referente a las olas internas e irradiación de ellas del tercer laboratorio. Esto también fue acompañado de indicaciones de acuerdo con lo observado en la ejecución, esta vez ligados a lo interpretativo, agregando capas de información relacionadas a cualidades y estados que aportaran al campo emotivo de la escena.

De esta manera el proceso coreográfico se concretó como un dialogo constante entre la coreógrafa y las intérpretes (Vargas, 2018), comenzando la “conversación” con la entrega de las premisas en los laboratorios, las que fueron interpretadas y devueltas con imágenes corporales. Luego todas ellas fueron registradas, organizadas y puestas en contexto nuevamente por la coreógrafa para obtener la imagen de la escena con cuerpos e individualidades de las bailarinas. Esto último fue enriquecido de igual forma, afinando la “modulación” quinésica entre ambas partes en relaciones a sensaciones, cualidades, emociones, etc. Generando así una escena constituida por varias capas de experiencias y observaciones, haciendo imprescindible el trabajo en conjunto entre intérpretes y coreógrafa.

8. Conclusiones

A raíz del recorrido trazado a lo largo de la investigación, se ha podido vislumbrar de qué manera el lenguaje Gaga ha podido entregar herramientas a un proceso coreográfico, en este caso en relación con: la investigación quinésica en torno a la temática propuesta para un momento/escena de la creación; con la transmisión de un lenguaje más bien gestual y para la sensibilización de las intérpretes en relación con un estado corporal necesario para la puesta en escena. Esto además de cumplir con los objetivos de las prácticas, otorgó distintas miradas en cuanto a la proyección de la creación final, generando in situ materiales coreográfico y lenguajes, entre otras cosas.

La estructura de las prácticas resultó favorable para la comprensión corporal de las intérpretes, superponiendo capas de premisas o instrucciones, desde la sensibilización, para ir esbozando una aproximación sensorial del cuerpo, para luego, en la investigación quinésica, construir e instaurar el “esqueleto” corporal e imaginativo e ir jugando con éste, agregando más información o restando a veces. De este modo, se iba componiendo y descomponiendo un “cuerpo” de movimiento, con sus respectivas capas de órganos, músculos, fascias, piel, peso, velocidad, etc. Además, la continuidad de la sesión favorecía a la inmersión de las interpretes en su propia práctica, lo que se tradujo en la recapitulación del trazado corporal llevado por ellas, profundizando en sus propios intereses y generando materiales con potencial escénico.

La observación jugó un rol fundamental en el proceso, pues la creación se desarrolló mayoritariamente desde lo ocurrido y visualizado en las sesiones de exploración. Desde esto, se

hizo primordial el rol de la coreógrafa como una agente de mirada externa para recopilar y, posteriormente, organizar las imágenes o materiales extraídos de las investigaciones corporales. Lo trabajado en cada práctica también colaboró en el rescate de las peculiaridades y experiencias propias de cada interprete, para luego enfocarlos dentro de un contexto específico para registrar las sensaciones y corporalidades vividas, pudiendo recurrir a ellas rápidamente al momento de ejecutar la coreografía. De este modo, se generó un dialogo constante entre coreógrafa e intérpretes, recibiendo y modificando la información recibida desde ambas partes, varias veces, hasta llegar a la imagen escénica “final”. Si bien existen muchas maneras de desarrollar una puesta en escena, y diferentes formas de relación entre la/el coreógrafa/o y su entorno, los resultados obtenidos en este caso pueden proveer herramientas para profundizar aún más e, incluso, explorar desde otras perspectivas, la relación entre este lenguaje y la creación en danza.

En cuanto a la diferenciación de elementos propios del lenguaje Gaga, este proceso específico se enfocó en el modo en que se conduce la práctica (expuesto anteriormente) y el cómo se plantean las premisas. De esta manera, los énfasis de las instrucciones dadas en las sesiones fueron vinculados a diferentes sensaciones, visualizaciones, formas físicas y cualidades de movimiento. Cada una de estas dimensiones de igual modo generó una relación y/o evocó a las otras (Friedes, 2015), generando corporalidades complejas y en constante renovación. Sin embargo, cada tipo de premisa arrojó una característica primordial para que esta pueda aportar dentro de un proceso coreográfico.

Así, las sensaciones planteadas en la práctica deben estar relacionadas con el **contexto** de la investigación de movimiento, para que estas puedan vincularse con las formas corporales propuestas, configurando lenguajes o corporalidades que luego tengan la posibilidad de actualizarse en la puesta en escena. Por otra parte, las visualizaciones ligadas a la imaginación de situaciones, materiales, objetos, entre otras, deben de considerar un **compromiso kinésico**, de lo contrario podría resultar confuso para las intérpretes la manera de accionar respecto de lo que se les plantea y, por tanto, la visión de la/el coreógrafa/o correría riesgo de alejarse demasiado de la proyección inicial o, incluso, no llegar a corporeizarse. Similar a esto, al entregar premisas de forma física y acción, es conveniente que se planteen de inmediato con un **vínculo entre a la movilidad a realizar y la organización corporal necesaria** (partes del cuerpo a utilizar, posiciones, etc.) para encaminar y definir de mejor manera a quienes reciben la instrucción, dándoles lugares más

acotados en los que profundizar. Por último, las indicaciones que ahondan en las cualidades de movimiento, en este caso dieron más matices cuando fueron expuestas desde un **contexto enmarcado en las visualizaciones**, como al editar el movimiento en relación con la “cámara” rápida o lenta, situaciones de urgencia, la inmersión en un fluido, etc., aportando tanto a la característica del movimiento como también al campo sensible de la interpretación.

La aplicación de estas premisas dentro del proceso coreográfico aportó a la configuración de lenguajes de movimiento, especificación de la activación corporal, movilidades, formas, cualidades y emociones. También se encontraron distintos estados, corporalidades y relaciones con el espacio, además de un desarrollo de la consciencia del cuerpo, en cuanto a las capas que lo componen, lo que era necesario para la proyección de la puesta en escena en cuestión.

Ahora, con relación a las herramientas de la ambivalencia y multitasking específicas de Gaga, se llegó a las siguientes conclusiones: la primera afecta directamente la articularidad del cuerpo, incidiendo directamente en esta capa y movilidad, aportando lenguajes dissociativos muy interesantes que, si bien no fueron dispuestos en la puesta en escena, aportaron a los cuerpos de las intérpretes en cuanto a rangos y posibilidades de movimiento útiles para la investigación de otras premisas. El multitasking, por su lado, al generar una suerte de sobre estímulo de acciones, sirvió como herramienta para clarificar y definir formas de movimiento, de esta manera al combinar una acción clave con muchas más, luego de dejar la simultaneidad de estas tareas físicas y desorden corporal, la forma de movimientos menos complejos se hacía más clara y limpia.

De acuerdo con esto, la dificultad de algunos ejercicios provocó en las intérpretes una búsqueda aún mayor de posibilidades de movimiento, lo que lleva a pensar que el punto de conflicto corporal es donde la creatividad aflora más evidentemente, generando lenguajes diversos y disposiciones que se alejan de sus organización habitual/cotidiana del cuerpo, por lo que la provocación de estos estados resulta ser una herramienta útil para la investigación de lenguajes únicos para una puesta en escena. Por el contrario, cuando se trata de incluir en la práctica gestos o acciones cotidianas resulta una herramienta para la definición concreta de la forma en que se ejecuta el movimiento, lo que permite jugar con las diferentes maneras de variar lo indicado en cuanto a cualidades y maneras de hacer, pudiendo ser útil para clarificar movimientos o motivos escénicamente.

Finalmente, se pudo generar una suerte de método para la creación coreográfica a partir del lenguaje Gaga, en el que se establecieron etapas de práctica, tipos de premisas, un centro de las sesiones (las visualizaciones), se generó un **dialogo entre lo proyectado y lo observado** de los cuerpos en movimiento, reuniendo lenguajes, estados, motivos, sensaciones, etc. Todo ese recorrido logró plasmarse en escenas, construyendo así la creación coreográfica. Si bien estas herramientas pueden ser útiles para quien guía el proceso coreográfico, queda claro que sólo puede funcionar cuando quienes lo componen tiene una **relación permeable**, pues sin la proyección de la coreógrafa ni las experiencias propias de las intérpretes, el material no habría sido generado en primera instancia y tampoco hubiera adquirido la profundidad necesaria para permanecer corporal, sensorial y emocionalmente en escena. De esta manera, se hace evidente que la creación coreográfica, en vínculo con el lenguaje Gaga, requiere una conexión fuerte entre el grupo que compone el proceso, sus experiencias, sus sensaciones y cuerpos.

9. Bibliografía

- BAMorg (01 de febrero de 2017). *Ohad Naharin on the language of gaga* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bje66VbeJGM&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=4>
- Cámara, E. (2010). Prólogo. En M. Cifuentes, R. Fernandez, & R. Nuñez, *Eukinética. Profundizando las cualidades de movimiento*. Obtenido de <https://www.eukinetica.cl/>
- Castillo, A. (2017). *La ruptura de lo moderno*. Obtenido de Observatorio Danza: <http://www.observatoriodanza.cl>
- Cifuentes, M., Fernandez, R., & Nuñez, R. (2010). Eukinética. Profundizando en las cualidades del movimiento. Obtenido de <https://www.eukinetica.cl/>
- danceconsortium (25 de Octubre de 2012). *Ohad Naharin discusses Gaga movement* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OGPG1QL1vJc&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=1&t=14s>
- danceconsortium (8 de Octubre de 2012). *Gaga training and groove at Batsheva Ensemble* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZzXhcNFXwYM&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=2>
- Demaizière, T., & Teurlai, A. (Dirección). (2020). *Move* [Documental].
- Fischer-Lichte, E., & Roselt, J. (2008). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativoy performatividad como conceptos de la ciencia teatral. *Revistas apuntes*, 130, 115-125.
- Friedes Galili, D. (2015). Gaga Moving beyond technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century. *Dance Chronicle*, 38(3), 360-392. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2015.1085759>
- Gaga Movement Ltd. (2018). Recuperado el 04 de Enero de 2020, de Gaga People. Dancers.: <https://www.gagapeople.com/es>
- Gómez, I. (2020). Desde la "des-definición del término Danza contemporánea hacia el uso de la "metáfora terminológica" como herramienta epistemológica de su estudio. *Revista Danzaratte*, 8-29.

- Grande, M. (2009). Teorías del gesto y contemporaneidad teatral. *Revista de Estudios Culturales / A journal of cultural studies*, 23, 119-133.
- Gray, C. y Malins, J. (1993). *Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores*. Escocia: The Centre for Research in Art & Design, Gray's. School of Art, Faculty of Design, The Robert Gordon University
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 85-118
- JudiskaTeatern (2012). *The Jewish Theatre presents Ohad Naharin's GAGA* [Archivo de Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=yPcxl4mXUIs&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=6>
- Katan, E. (2016). *Embodied Philosophy in Dance, Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. Performance Philosophy.
- Longás, C. (2015). La improvisación en la danza contemporánea como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna. En A. Maxwell, *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea* (págs. 131-151). Santiago: LOM.
- Luque, L. (2020). Erotismo y sensualidad: pervivencias visuales desde una perspectiva de género. *revista de investigación en el campo del arte*, 15(28), 292-305.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Madrigal, T. (2021). Factores de movimiento que fortalecen la expresión en la danza. *Revista Nuevo Humanismo*. Obtenido de
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/nuevohumanismo/article/view/16283>
- Nagrin, D. (2001). Improvisation as a tool for coreography. En *Choreography and the Specific Image* (págs. 55-58). University of Pittsburgh.
- Naharin, O., & Krauss, N. (6 de Junio de 2021). Beyond Our Familiar Limits [conversatorio online]. Gaga Movement Ltd.
- Opéra National de París (28 de Agosto de 2018). *A rehearsal with Ohad Naharin* [Archivo de Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=FSXsV5mGB_8&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=3

Ortiz, E. (2018). El laboratorio coreográfico. Entrenamiento y creación, dos instancias que se funden en una sola acción. *Estudios sobre Arte Actual*(6), 73-86.

Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM Ediciones. Real Academia española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>>. [noviembre de 2020]

Sánchez, J. A. (2013). IN-DEFINICIONES. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 36-51.

Sara Porath (13 de Marzo de 2017). *Gaga -- Interview with Ohad Naharin on "Arts in the City"* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=i4U3FnDjFo8&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=5>

The Guardian (14 de noviembre de 2013). *Batsheva Dance Company: 'It's about making the body listen'* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gRky99sO-og&list=PLIyOrpLnKXm7GR8oh-Iz3XnDdisaOE8vg&index=7>

Quinlan, M. (2017). Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market. *Dance Research Journal*, 26-43.

Schwartz, P. (2000). Action Research: Dance Improvisation as Dance Technique. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 42-46.

Siegmund, G. (2003). El problema de la identidad de la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción. En J. Sanchez, & J. Conde-Salazar, *Cuepos sobre blanco* (págs. 51-62). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

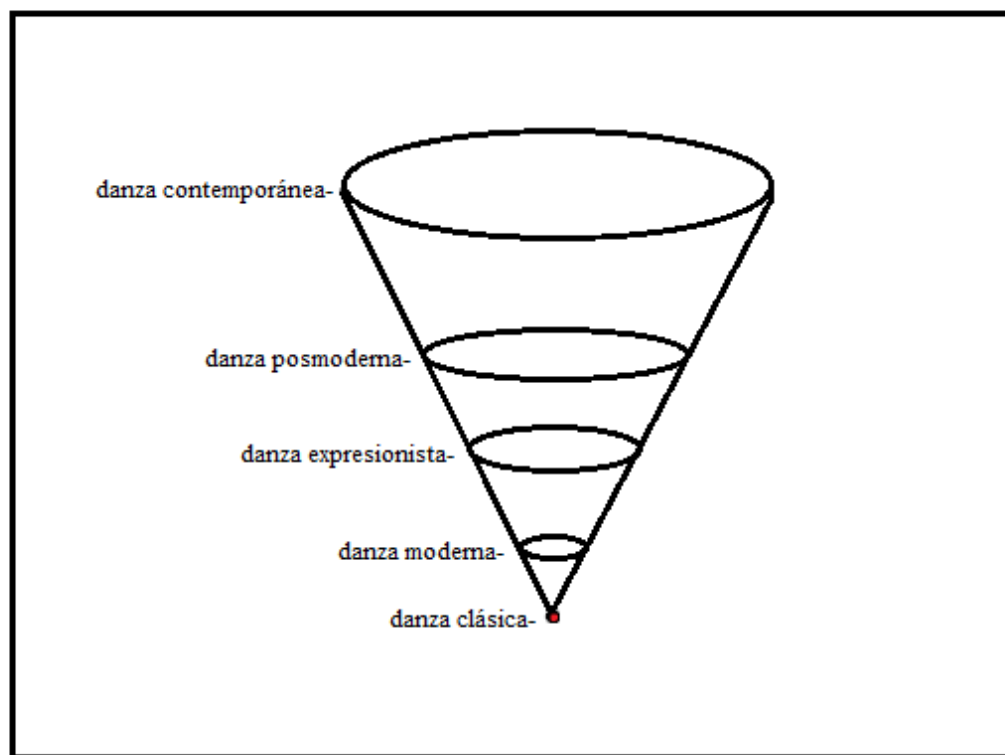
Vargas, M. (2018). Interior abierto/ wide open ensayo. En P. Rodriguez, M. Olate, & I. Vargas, *El Libro de la Danza Chilena* (págs. 381-387). Chile: creative commons.

Vasileva, B. (2016). Dramaturgies of the Gaga Bodies: Kinesthesia of Pleasure/ Healing. *Danza e Ricerca, Laboratorio di studi, scrituri, visioni*, 8(8), 77-99.

Wan, T. (2020). *A Non-Dancer's Diary of Dance*. Obtenido de <https://gagadiary.com>

Anexos

1. Figura inspirado en Diagrama de expansión de la Danza de Gómez (2020)



2. Tablas análisis

Laboratorio 1 – Delicadeza

Fecha de ejecución: 08/octubre/2021

Contexto: Sala de ensayo, Maipú

Participantes: DD, VDP, DF, MV, CD.

Etapa de Laboratorio	Ejercicio	Tópico o indicador	Premisa o Indicación	Desarrollo de la premisa	Muestra	Descripción del suceso.	Breve Análisis

Sensibilización	1	Sensación	Estirar el cuerpo (piel, carne, hueso) (como por las mañanas) y conectar con las sensaciones que produce.	Ponerle atención a la <u>sensación</u> de estirar (piel, carne)	DF	Utiliza el piso y la pared como apoyo para buscar la sensación de estiramiento.	Empujar algo ayuda a la sensación de estirar.
		Sensación			MV	Realiza posiciones como de contorsión. Incorpora la cara en la búsqueda de estirar y se ayuda del tacto de su propio cuerpo.	Existe una búsqueda de la sensación de estirar la piel. También al estirar algunas zonas hay otras que necesariamente se contraen o acortan.
		Sensación		Buscar la sensación como del estiramiento matutino	CD	En su caso el estiramiento se queda mayoritariamente en los brazos.	Hay una focalización y reiteración de la imagen y acción del estiramiento matutino.
		Tarea física		Buscar intención de estirar todo el cuerpo a la vez.	Todas	Bajan al nivel del piso (todo el cuerpo en contacto con el piso) para realizar la acción.	Resulta más sencillo estirar todo el cuerpo al mismo tiempo, en nivel bajo, con las extremidades libres de peso.
		Tarea física		Buscar el estirar en dos soportes y en uno solo.	Todas	Elevan un soporte del suelo y utilizan los brazos y pierna libre	Al estar en un solo soporte el cuerpo se vuelve más airoso y

						para conectarse con la periferia.	delicado. No existe exceso o falta de tono/energía, pues se ocupa lo justo para sostenerse en un soporte.
	2	Ambivalencia	Indagar en la idea de “colapsar en el movimiento” y su repercusión en el cuerpo.	Colapsar en una parte del cuerpo (mientras lo demás sigue estirándose) y luego recuperar (alternando partes del cuerpo)	DF	Utiliza las rotaciones y disociaciones corporales para direccionar el colapso.	La acción de seguir estirando mientras se colapsa en algunas partes del cuerpo genera repercusiones que permiten continuidad en la danza, por lo que la dirección que toma el movimiento luego del colapso no es siempre hacia abajo.

					MV	Utiliza la Pared para sostenerse luego del colapso	Tener el soporte de la pared disponible, permite generar movimiento y desplazamiento o cuando se mantiene alguna parte del cuerpo en contacto con la superficie, mientras el resto del cuerpo colapsa para inmediatamente apoyar otra parte del cuerpo para sostenerse en la pared.
				Acortar gradualmente el tiempo entre el estirar y el colapsar, hasta llegar a tener menos de un segundo de diferencia entre uno y otro.	Todas	Aumentan la energía y velocidad del movimiento, y aparece un ambiente lúdico.	Esta premisa con mayor complejidad requiere de un mayor esfuerzo corporal, lo que permite dejarse llevar por la acción, haciendo aparecer nuevas posibilidades de movimiento.

	3	Multi	Buscar el punto intermedio o la coexistencia de la sensación del cuerpo al estirar y el colapsar.		Todas	Alternan entre las acciones de colapsar, recuperar y estirar.	La palabra “coexistencia” se entendió como una alternancia de acciones y no como una búsqueda de un estado corporal o una sola acción.
Investigación (profundización)	4	Ambivalencia	Buscar en el cuerpo, al mismo tiempo, movimiento en bloque y articulado.	Buscar que una parte del cuerpo se mueva en bloque y otra articulada	DF	Encuentra un lenguaje de movimiento articulado, desarticulado y con disociaciones.	La premisa de movilizar ciertas articulaciones, mientras otras permanecen bloqueadas, permite focalizar e investigar las diferentes posibilidades de las articulaciones seleccionadas.
	5	Visualización - metáfora	Explorar con la idea (metáfora/visualización) de estar cubierta por un manto de seda.	Estar cubiertas por el manto, relacionarse con él conservando su cualidad.	MV	Realiza gestos que se acercan al estar tocando una tela, jugando con su peso y maleabilidad.	Existe una apropiación de la imagen del manto, en cuanto a estar cubierta por él, recurriendo a recuerdos propios del material, para la exploración.
				Jugar con el manto como si fueran niñas.	Todas	Se relacionan con la imagen del manto	Al recurrir al instinto infantil de jugar con

						como un elemento que se manipula, acercándose a la mímica.	una tela, desaparece la relación con ella desde las propias sensaciones, en cambio aparece la manipulación.
				Modelar o exponer el manto como si fueran un maniquí.	Todas	Realizan movimientos delicados, más periféricos, aiosos y suaves.	Involucrar el movimiento del cuerpo para exhibir el manto, consigue combinar la “cualidad” de la tela con las propias sensaciones y percepciones de esta.
	6	Cualidades	Variaciones respecto a tamaño (grande, pequeño), exageración-atenuación (querer ser observada desde lejos, que nadie vea)	Buscar la intención de que las vean desde 3 kilómetros o que nadie las vea/note, para dar a entender la variación específica de exageración-atenuación.	DD	Realiza movimientos periféricos y aumenta su energía con la variación de exageración. También realiza gestos como agitando un pañuelo.	La situación ficticia de intentar ser vista desde lejos aumenta el tamaño del movimiento, además la imagen del manto pasa a ser una extensión del cuerpo para hacer el movimiento más grande y visible.

					VDP	Realiza movimientos más centrales y delicados con la variación de atenuación.	La atenuación en este caso se comprende como movimiento más interno, incluso algo no visible o que se esconde.
Recapitulación / Improvisación	7	Juego Libre – experiencias personales.	Improvisación de sensaciones-formas en torno a los ejes tratados en la sesión.	Darles margen de tiempo para recapitular en torno al estiramiento, colapso, movimiento en bloque, articulado, la idea del manto, velocidad, exageración-atenuación y tamaño.	Todas	Cada intérprete explora dentro de estos márgenes y desarrollan diferentes motivos de movimiento, sobre todo con relación al manto. Además, se observan distribuciones espaciales interesantes para la escena.	En este momento de la práctica se puede reunir gestos, motivos y distribuciones espaciales para ponerlos dentro de una creación coreográfica.

Laboratorio 2 – Gestualidad

Fecha de ejecución: 13/octubre/2021

Contexto: Sala de ensayo, Ñuñoa

Participantes: DD, VDP, MV, DF, CD, LP.

Etapas de Laboratorio	Ejercicio	Tópico o Indicador	Premisa o Indicación	Desarrollo de la premisa	Muestra	Descripción del suceso.	Breve Análisis
Sensibilización	1	Tareas físicas	Buscar despertar/movilizar cuerpo desde lo más mínimo (nivel	Buscar posibilidades de movimiento en las articulaciones	Todas	Ponen mayor atención a la mano y movilizan	Es más sencillo probar la articularidad desde las

			molecular). De pies a cabeza. (incorporando)	de los pies (poniendo atención hasta en la parte más pequeña) e ir incorporando (acumulando) partes del cuerpo hacia arriba, hasta movilizar todo el cuerpo. -on a molecular level-.		cada parte de esta (Falanges, muñeca, etc).	manos, , pues son partes del cuerpo más visibles y controlable s conscientemente, además de que tiene múltiples articulaciones y posibilidades de movimiento.
2	Tareas físicas		Ampliar de a poco el movimiento buscando curvas y rotaciones. (escoger una parte primero, luego dejarla y cambiar. Así hasta pasar por varios lugares y por último incorporar todo el cuerpo)	Empezar a generar curvas y rotaciones en el cuerpo: enfocarse en una parte para investigar el movimiento (ir cambiándola) sin desatender el movimiento del resto del cuerpo (no perder la sensación anterior). -ponerle atención también a las partes más “difíciles”: una vértebra, un lado de la cadera, etc.)	VDP	Realiza pliegues y despliegues corporales.	La acción de rotar, en el cuerpo, genera que la articulación llegue a su tope (hacia el centro del cuerpo o hacia afuera), por lo que la consecuencia de este movimiento es hacer el movimiento inverso.
					DF	Usa el suelo/nivel bajo para investigar en una parte del cuerpo y seguir movilizándolo	El contacto con el suelo facilita la consciencia de las partes del cuerpo que se relacionan con este.

						el resto del cuerpo.	También permite liberar de peso otras zonas.
	3	Acción física y atención a diferentes lugares en el cuerpo.	Añadir a la exploración, la atención e investigación de las distancias entre las diferentes partes del cuerpo	Añadir a la exploración anterior (curvas y rotaciones), explorar y variar la cercanía y lejanía de distintas partes del cuerpo, en movimiento. Se dan ejemplos concisos para la exploración de distancias: rodilla-cabeza, dedo-dedo, oreja-hombro, talón-dedo del pie.	Todas	Ralentizan el movimiento.	La velocidad lenta permite mayor consciencia en la investigación
						Realizan torsiones y estiramientos.	Acercar partes del cuerpo hace que se generen posiciones torcidas, en cuanto a la relación de zonas contralaterales, o por ir a juntar zonas más cercanas entre ellas pero por espacio que se forman en el mismo cuerpo. Alejar partes del cuerpo genera una conexión inmediata con el espacio periférico.

				Profundización en la distancia cabeza-pelvis (juntar, alejar), en dos soportes.	Todas	Se nota mayor esfuerzo corporal y creativo.	Intentar relacionar partes que anatómicamente no pueden contactarse, potencia la creación de formas corporales distintas a las habituales.
Investigación (profundización)	4	Multi centralidad	Darle forma clara al movimiento: dibujar, escribir con el movimiento (formato libre y después escogiendo una parte del cuerpo y cambiándola constantemente.	Sin perder las sensaciones anteriores, conectarse con la forma corporal. Dibujar claramente. La primera instrucción es dibujar con una parte e ir cambiando esa parte a medida que la guía lo indique. Luego son dos partes del cuerpo las que dibujan (también se van cambiando) y por último tres. Se va aumentando la velocidad de	Todas	Al aumentar las partes del cuerpo que dibujan aumenta la energía y la conexión de todas las partes.	Para movilizar “independientemente” varias partes del cuerpo al mismo tiempo, se aumenta la energía, pues se requiere más esfuerzo físico. Además, al organizar el cuerpo para que realice acciones simultáneas, se genera una conexión entre estas mismas, optimizando el movimiento.

				cambio de las partes y se juega con el número de lugares que dibujan. Por último, se dibuja con todo el cuerpo.		Al volver a dibujar con todo el cuerpo, luego de jugar con la velocidad del cambio y cantidad de acciones simultáneas, la forma corporal del dibujo/gesto se vuelve más clara.	Exponer el cuerpo a acciones que requieren mayor esfuerzo físico, produce que acciones más sencillas se vuelvan más concisas y claras en su forma.
5	Visualización - metáfora	Ponerse en situación de tener bastidores/papeles por todas partes.	Se dan ejemplos de donde están los bastidores (lejos y cerca, arriba, abajo, al frente atrás, en diagonal, etc). También se da ejemplo cómo marcar esas superficies (estampar, dibujar, pintar, etc.) y con qué parte del cuerpo se realiza la acción.	Todas	Realizan diferentes gestos e intensidades para la acción de marcar el bastidor (golpes, puños, “brochazos” con los brazos en superficies más grandes, “colorear” con la mano intensamente en un espacio pequeño, etc).	Introducir en la investigación una superficie imaginaria para ser intervenida, abre las posibilidades de relacionarse con ella a través de acciones más concretas, que conllevan gestos con cualidades específicas.	

	6	Multitasking .	Sumar la imagen de que pasan bichos y hay que espantarlos, se cae algo y hay que recogerlo.	Además de la acción de dibujar y sin abandonarla, se introduce el gesto de espantar una mosca. Se juega con la cantidad de moscas que pasan. Luego también se suma el gesto de recoger algo que se está cayendo. También se juega con la cantidad de cosas que caen. Se juega en torno a la acumulación de estas tres acciones y la cantidad de moscas y objetos que caen al mismo tiempo.	Todas	Utilizan diferentes partes del cuerpo y direcciones para realizar las acciones. Además, le aportan un sentido lúdico a la investigación.	Incorporar gestos cotidianos a la práctica danzada acerca la acción a un campo más concreto, dando libertad para explorar formas nuevas o diferentes de realizar una misma acción.
	7	cualidades	Jugar con la idea de estar atrasada.	Se plantea la idea de que alguien viene a buscar los dibujos o cuadros y deben estar listos antes de que llegue. Se	Todas	Aumentan velocidad y energía de su movimiento . También crece su tono muscular.	La cualidad de movimiento de un “estado de tiempo” emerge en el cuerpo a través de una sensación

				hace una cuenta regresiva de diez a cero para aumentar la urgencia.			vivida, en este caso la urgencia, que engloba una velocidad, energía y tono muscular específico.
8	Estado corporal.	Dejar que todo colapse (caos).	Realizar las tres acciones con la idea de que ya no se alcanza a recoger lo que cae, la mosca no se va, el lápiz ya no funciona, etc.	Todas	Sus formas corporales se desdibujan o se hace menos clara, realizando movimientos que finalizan con menos tono muscular, como descargando energía.	Dejar que el caos aparezca intencionalmente, hace que el gesto comience con exceso de tono muscular para que en el viaje del movimiento este disminuya y agote la energía-tono antes de terminar el gesto.	
9	Cualidades de movimiento	Volver al momento anterior (optimizar cuerpo y gesto), y hacerlo como si te estuvieran editando el movimiento en un video: 1. velocidades	Se juega a realizar estos gestos en cámara lenta o rápida. Primordialmente con un solo gesto (espantar o recoger). Luego se combinan las velocidades y gestos.	Todas	En cámara lenta sus gestos se vuelven más claros y utilizan la cara para acompañar la acción. Además, se relacionan más entre ellas	La velocidad lenta facilita la toma conciencia de más partes del cuerpo y su acción-reacción frente a una premisa o gesto específico, como	

			2. gesto interno/ externo : mini gestos o maxi gestos.	(espantar rápido y recoger lento, o al revés, etc.).		(recogen o espantan en el mismo espacio)	también su cualidad de movimiento.
						En cámara rápida aumentan su tono muscular y energía.	La cámara rápida se asocia a las cualidades de movimiento de la urgencia.
				Se juega a realizar estos gestos en mayor tamaño y amplitud, como si la mosca, lo que se cae o se dibuja estuviera muy lejos. También se realiza en menor amplitud y tamaño como si estas acciones se realizarán lo mas cerca del cuerpo o lo más desapercibida mente.	Todas	Se desplazan por el espacio en respuesta a la premisa de lejanía	La lejanía se entiende en relación con el espacio, por lo que aparece más conexión con la periferia y aumentan los desplazamientos por el espacio.
						En la cercanía aparecen los micro gestos, casi como respuesta nerviosa.	La cercanía se comprende más en relación con el propio cuerpo, utilizando las sensaciones y recuerdos de la realización

				Igualmente se combinan diferentes tamaños de los gestos. (espantar lejos, recoger cerca, dibujar lejos, por ejemplo).			de estas pequeñas acciones cotidianas, para la investigación específica de la premisa.
Recapitulación / Improvisación	10	Juego Libre – experiencias personales.	Jugar/variación las ideas anteriores: articular partes mínimas del cuerpo, buscar distancias y cercanías entre diferentes zonas, buscar curvas, dibujar, marcar el lienzo, espantar, recoger, estados del tiempo y del cuerpo, etc.	Se da margen de tiempo para improvisar libremente respecto a dibujar, espantar, recoger, cantidad de acciones y objetos/insectos, tener el tiempo justo, estar atrasada, caos, direcciones, partes del cuerpo, interno-externo, velocidades, lejos-cerca, etc.	Todas	Cada intérprete explora dentro de estos márgenes y desarrollan diferentes combinaciones de motivos de movimiento, (dibujar, espantar, recoger, etc.) Además, se relacionan entre las intérpretes y se observan distribuciones espaciales interesantes para la escena	En este momento de la práctica se puede reunir gestos, motivos, relaciones entre intérpretes y distribuciones espaciales para ponerlos dentro de una creación coreográfica.

Laboratorio 3 – Sensualidad

Fecha de ejecución: 22/octubre/2021

Contexto: Salas H8-H9 UAHC

Participantes: MV, DD, DF, CD.

Etapa de Laboratorio	Ejercicio	Tópico o Indicador	Premisa o Indicación	Desarrollo de la premisa	Muestra	Descripción del suceso.	Breve Análisis
Sensibilización	1	Cualidades	Bailar/moverse libremente en base al estímulo sonoro (ponerle mayor atención a pelvis, columna y tórax)	Instrucción de pasarla bien al conectarse con el ritmo.	Todas	Cada una baila con su propio lenguaje y personalidad.	Dar la libertad de moverse de acuerdo con la propia sensación que produce la música abre la posibilidad de conectar la experiencia personal de cada intérprete en relación al estímulo sonoro.
	2	sensación	Buscar sensación de agarrar los huesos con la carne para movilizarlos y encender la carne.		Todas	Realizan movimientos con una cualidad más densa. Generan rotaciones en sus articulaciones y	Los movimientos circulares y rotaciones aportan al reconocimiento de los rangos

						también trayectorias circulares.	articulares entre los huesos, además al hablar de carne se activan los músculos.
	3	sensación	Buscar sensación de lubricar articulaciones, como si se estuvieran aceitando. (w40)	Instrucción general de aceitar todas las articulaciones. Se les dan ejemplos: una vértebra con otra, zona cervical, cadera-fémur.	Todas	Dejan de desplazarse por el espacio y el movimiento se evidencia menos.	El movimiento, al explorar específicamente una sensación en las articulaciones, no da énfasis a trayectorias o dibujos en el espacio, más bien se centra en realizar acciones específicas con los huesos para utilizar las conexiones articulares.

		Tarea física		Fijar los pies en el piso y aceitar la zona de la cadera-fémur y pelvis en general. Luego subir la acción hacia la columna, después zona cervical y cintura escapular.	Todas	Profundiza en las distintas maneras de movilizar y lubricar cada zona sugerida. Se observa más articularidad y rango de movimiento.	Dar la disposición o forma específica que debe tomar el cuerpo para realizar una acción da más libertad de profundizar en una zona del cuerpo determinada.
		Tarea física		Volver a desplazar se, aceitando las zonas mencionadas al mismo tiempo.	DF	Realiza disociaciones articulares y corporales mientras se desplaza por el espacio.	Ir sumando el movimiento de cada articulación en una posición fija, activa los rangos articulares para que en el desplazamiento se pongan en práctica las diferentes posibilidades de

							movimient o que entregan en conjunto.
Investigaci ón (profundiz ación)	4	Tarea física	Empezar a generar olas (ondas) en el cuerpo.	Generar una sola onda viajando por el cuerpo. Ejemplos de pie a cabeza, de un brazo a otro.	Toda s	Se evidencia poco la ondulación en el cuerpo. El flujo se corta en algunas zonas.	Haber utilizado en la premisa anterior, todas las articulacio nes al mismo tiempo, se dificulta pasar a la siguiente premisa ya que se requiere en este caso hacer un traspaso de movimient o de una articulació n a las siguiente.
	5	Tarea física	Generar ondas desde la pelvis, conectando el flujo hacia columna y extremidades.	Instrucció n general de crear olas desde la pelvis hacia otras partes del cuerpo.	Toda s	Se aclara la trayectoria y flujo de la ola desde la pelvis hacia la cabeza.	Decir cuál debe ser el origen y dirección del movimient o de la ola, aclara la forma de la acción en el cuerpo.
		Cualida des		Exagerar el tamaño	Toda s	Aumenta el tamaño	Cuando el tamaño de

				de las olas. Con este movimiento desplazarse para encontrarse con las demás compañeras en un mismo espacio.		del movimiento y el flujo pasa de interno a externo constantemente, de esta manera logran desplazarse.	la ola aumenta el movimiento o deja de ser controlado completamente y entra en un tipo de inercia.
	6	Cualidad de movimiento	Achicar el tamaño de las olas.	Llevar las olas hacia lo interno.	Todas	Se observa la conexión a través del flujo de pelvis-columna. El movimiento se hace más pequeño, pero aumenta el volumen de este.	El flujo de movimiento interno, al comenzar su recorrido desde una parte central del cuerpo como es la pelvis, aumenta el volumen, pero sin agrandar necesariamente el tamaño del movimiento o el espacio utilizado.
				Indagar en como	DF Y DD	Utilizan el foco para	La mirada ayuda a

				esas olas internas se irradian hacia afuera y pueden compartir el mismo espacio de otra(s) compañeras.		observar el cuerpo de la otra. De esta manera logran sincronizar su flujo para compartir olas.	conectarse y sincronizarse, sin tacto ni palabra, al movimiento de otra persona.
	7	Cualidad de movimiento (texturas)	Indagar en diferentes texturas de las olas.	Visualizar que las olas internas ya no son agua si no que son de miel.	Todas	Realizan ondas con una cualidad lenta y densa. La pelvis pierde protagonismo en el movimiento.	Cambiar el fluido de las olas a miel genera que el flujo adquiera las cualidades de la miel cuando cae: cuesta que comience a moverse y baja lento y con esfuerzo.
				Visualizar olas internas de agua estar rodeada/dentro de miel.	Todas	Sus ondas permanecen densas pero la pelvis vuelve a estar presente en el	La densidad permanece por la imagen de estar moviéndose en un medio con

						movimient o.	esa textura. El agua de las olas internas facilita el comienzo del movimient o en la pelvis.
				Visualizar olas internas de agua y entorno de algodón.	Toda s	Realizan movimient os suaves y vuelcan la atención a las mano. Intenciona n sus dedos y cara para sentir la textura de un algodón imaginario .	La necesidad de tacto con la piel sucede porque el algodón al no ser un medio envolvente , las intérpretes no se sienten dentro de un medio, pues el material no se contacta inmediata mente con la piel y el cuerpo.
				Visualizar olas internas de agua y	Toda s	Las ondas adquieren un flujo continuo y el cuerpo	Visualizar el mismo fluido acuoso en el interior

				entorno de agua.		se vuelve articular. Las olas de la pelvis se irradian hacia arriba (columna-cabeza) y también hacia abajo (piernas, pies)	y el exterior genera mayor conexión articular y cualidad libre y continua de las olas.
				Visualizar olas internas de agua y entorno de arena.	Todas	Realizan el movimiento de ondas como si estuvieran empujando algo, y el flujo se vuelve contenido y lento. Se observan también micro gestos de manos y dedos (abriendo espacios en la arena), y utilizan más los pies, poniendo atención	El entorno de arena toma una textura más pesada, casi como arena apelmazada, lo que restringe el movimiento de torso y pelvis. Las extremidades, al no requerir tanto esfuerzo para ser movilizadas, toman mayor protagonismo.

						en cómo y dónde apoyan la planta.	
Recapitulación/ Improvisación	8	Juego Libre – experiencias personales.	Improvisación personal entorno a lo explorado/investigado en la sesión.	Se da margen de tiempo para que las intérpretes exploren libremente el moverse con el ritmo de la música, aceptando articulaciones, con los flujos de las olas internas y externas, y diferentes texturas.	Todas	Cada intérprete explora dentro de estos márgenes y desarrollan diferentes combinaciones de premisas, flujos de movimiento y texturas. Además, se relacionan entre las intérpretes y se observan distribuciones espaciales interesantes para la escena	En este momento de la práctica se puede reunir gestos, motivos, relaciones entre intérpretes y distribuciones espaciales para ponerlos dentro de una creación coreográfica.

Laboratorio 4 – Producción de material

Fecha de ejecución: 29/octubre/2021

Contexto: Salas H8-H9, UAHC.

Participantes: LP, DD, MV, DF, VDP.

Etapa de Laboratorio	Tópico o Indicador	Premisa o Indicación	Muestra	Aplicación de conceptos.	Descripción del suceso.	Breve Análisis
Traspaso de material (pareja)	Cualidades	Guía de escena: -respirar en contacto -comenzar a generar olas internas pequeñas. -las olas las separan. -encuentran una ola (movimiento) en común. -vuelven a generar olas pequeñas	DD Y DF	Buscar más densidad en el movimiento de la ola compartida.	Sus flujos de movimiento desde la pelvis cambian a uno más controlado, disminuyendo la velocidad, aumentando el volumen y activando más el resto del cuerpo.	La textura densa se relaciona con la velocidad, el volumen de movimiento y el tono o activación corporal.
	Sensación	individualmente. -comienzan a desviar foco.		Apelar a sensación de vulnerabilidad	Desvían la mirada, poniendo y disminuye la energía del movimiento.	La situación de ser vulnerada genera una pérdida del foco y de energía corporal.
Encargo de creación de material (grupo)	Cualidades	Crear una secuencia de gestos en relación con premisas del manto (lab 1), relación cabeza pelvis (lab 2), pequeños	VDP, LP Y MV	Darle más volumen al movimiento en algunos gestos, y menos en otros.	En los momentos de más volumen, la acción comienza desde el centro del cuerpo. Los gestos con menos	El volumen corporal aumenta cuanto más al centro del cuerpo comienza la acción/intención.

		gestos (lab 2)			volumen comienzan desde las puntas de los dedos.	
	Cualidades			Optimizar el movimiento, buscando eficacia en los desplazamientos.	Realizan las acciones con más limpieza y llegan a puntos del espacio con más precisión.	La eficacia de movimiento se comprende como la manera de organizar el cuerpo o realizar el movimiento con la energía y partes del cuerpo justas y necesarias.
	Cualidades			Aumentar la velocidad de la secuencia.	Realizan la secuencia de gestos con una velocidad cada vez más rápida. Pierden un poco de precisión en el movimiento.	Ejecutar gestos en velocidad rápida hace que se pierda la activación necesaria en el cuerpo y por tanto, también se pierde la claridad de la forma de esta acción.
Improvisación Guiada.	Visualización.	Exploración respecto al manipular y ser manipulada	VDP Y MV	Buscar la intención de ser amenazantes.	Toman a las manipuladas con más seguridad y	La percepción de ser amenazante aumenta la

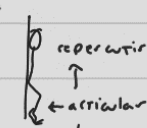
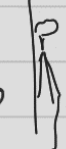
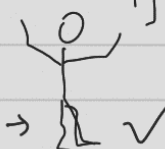
		(carne muerta).			fuerza, además sus trayectorias se vuelven más directas.	seguridad en los desplazamiento y en las tomadas-manipulaciones.
	Tarea Física		DD Y DF	Desactivar completamente el cuerpo al ser tocadas/manipuladas.	Entregan todo su peso corporal a favor de la gravedad, al instante de sentir el tacto de las manipuladoras.	Realizar una acción como desvanecerse, como respuesta a un solo toque aumenta la consciencia de las sensaciones de la piel. También la utilización de la fuerza de gravedad les ayuda a la sensación de desplome.

3. Bitácora coreográfica.

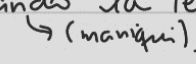
ESCENA(S)

delicadeza.

* MOTIVOS individuales:

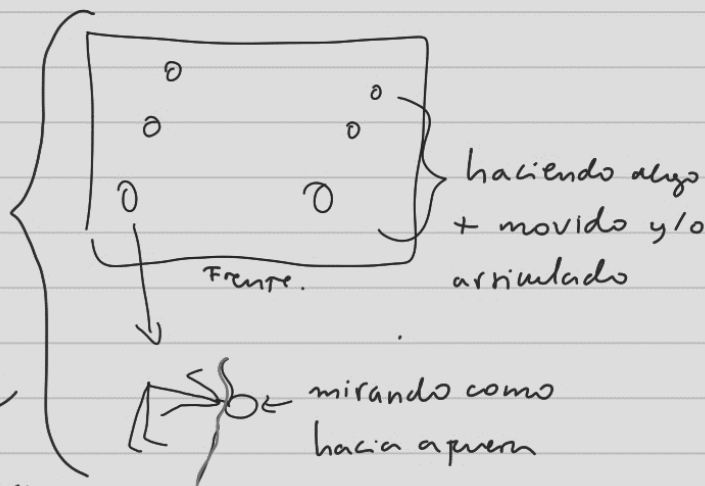
- saludar la tela ✓
- esconderse (abrirse) con la tela
- modelar manto y mover caderas → 
- agitar manto con los pies → 
- articular pies y apoyarse en la pared → 
 - repercutir
 - articular
- mover / modelar manto con piernas
- apoyar mentón en la pared (mirando hacia arriba) → 
- mirar hacia atrás y abrir brazos con tensión desde escápulas, con soportes semiflexionados ... (Frente hacia la diagonal) →  ✓

* MOTIVOS grupales - Premisas guiadas

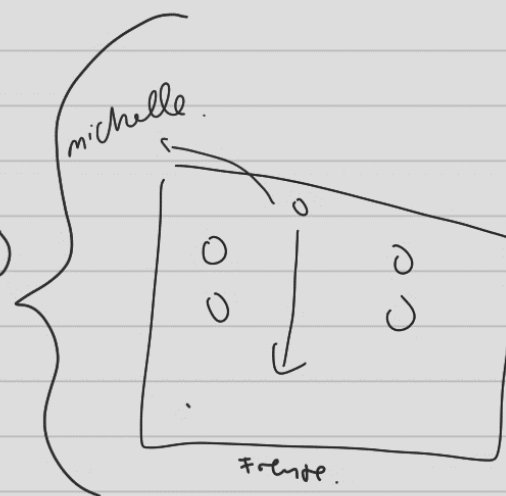
- Todas estirando y solo 1 colapsando.
- Colapsar en desplazamiento (todas hacia el mismo lugar)
- Todas elevar un soporte a la vez (en modo airoso)
- 1 tirada en el piso y los demás modelando la tela
- 1 manipula el pañuelo, otra es el pañuelo.  (maniquí).

* Disposiciones espaciales - escenas concretas.

- 3 y 3 en diagonal. Los de un lado miran hacia fuera del pañuelo y los del otro lado se mueven + articulados o avanzan hacia los demás.



- 4 jugando con la tela en el piso (nivel bajo) y 1 avanzando x el medio arrastrando los pies (trapeando) con el pañuelo, y mirando hacia el piso (hacia donde avanza).



* ESCENIK *

pequeños gestos.

• motivos grupales / premisas guiadas

- dibujar con 1-2-3 partes (cambiarlos constantemente)
- juntar y alejar cabeza-pelvis en la vertical.
- combinación de espantar-recojer-dibujar



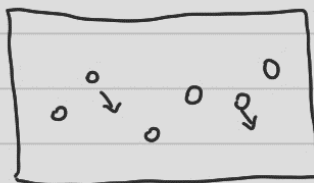
Variando cantidad, cámara lenta, cámara rápida, lejos, cerca.

• MOTIVOS individuales

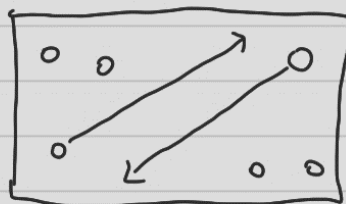
- alejar cabeza-pelvis con elevaciones y saltos. [desesperación]
- intención juntar cabeza-pelvis en vertical 
- pintar lienzo de arriba con pie (casi capoeira) 
- marcar el papel / lienzo: distintas acciones [romper, estampar, pintar]
- espantar mosca en cámara lenta.
- espantar mosca en cámara rápida.

• disposiciones espaciales

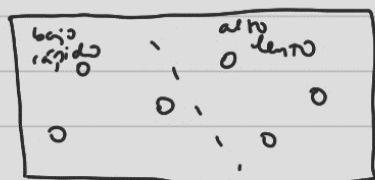
- recojer dos personas al mismo tiempo en misma dirección [las demás en otro vola']



- recojer lejos / desplazamiento (2 personas)



- un lado nivel alto lento, otro lado nivel bajo rápido



Frente.

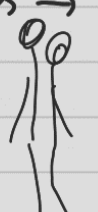
ESCÉNİK

Sensualidad.

• ESTADOS

- olas internas → en "estado puro-personal"
- agua adentro, algodón afuera*
- agua adentro, arena afuera

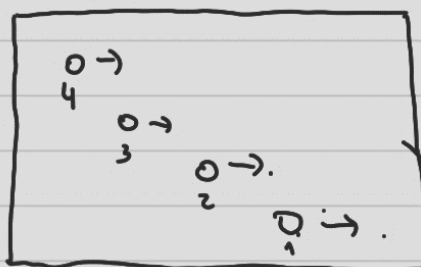
• MOTIVOS

- 2 se comparten olas desde la pelvis (Danis) → 
- brazos arriba tomados y movimiento de caderas →
- espalda con espalda, se mueven íntimo → 
(michi ~ coni)

• disposiciones espaciales.

- 1 parado y mirando a los demás, y las otras en movimientos placenteros (muy en su vola').

- se van poniendo de a una en esas posiciones y hacen movimientos desde la pelvis e íntimamente.



- dos transitan x el medio, una para atrás y otra para delante. Parán al medio y hacen algo en conjunto.

