

INFRACTA

“Infra” es una constante que no se conmueve fácilmente.
Del imaginario coreográfico, se instala al espectador frente a un pequeño espacio en donde los detalles forman parte de lo macro.
Una mirada a la intimidad contenida en espacio reducido, donde el cuerpo recuerda con templanza, a través de la dialéctica de un diálogo interno que marcará la constante interpretativa.

Concepto coreográfico.

Laura Corona

Interpretación.

Eugenia Carvajal

Utilería.

Laura Corona

Música.

Aphex Twin./ Select Ambient. Vol.I Curtains

Duración.

9 minutos

INDICE:

I. Análisis del proceso creativo.	1
A. Propuesta de dirección coreográfica.	
a) Búsqueda de la construcción coreográfica.	
b) Tratamiento del espacio.	
c) Tratamiento del cuerpo.	
B. Síntesis de la bitácora de ensayos.	
a) Primera etapa de ensayos.	
b) Segunda etapa de ensayos.	
II. Diseño integral.	9
A. Utilería.	
B. Vestuario.	
C. Elección musical.	
D. Iluminación.	
III. Reflexión sobre el resultado de la pieza coreográfica.	13

I. ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO.

La premisa de encargo coreográfico para la composición de esta pieza era únicamente elaborar un solo para una alumna de quinto año de la mención de interpretación.

Por mi parte venía pensando desde hace tiempo en desarrollar un ejercicio coreográfico que sucediera en un espacio de dimensiones reducidas, en el que los límites del lugar afectaran también los límites del movimiento con respecto al propio cuerpo interpretativo.

Invite a Eugenia Carvajal a compartir este proceso de búsqueda, ya que además de cumplir con los requerimientos del encargo coreográfico, había sido mi compañera de curso en la escuela, habíamos trabajado antes juntas e intuía que era un bueno para ambas volver a trabajar juntas en esta nueva etapa de proceso académico en el que estábamos.

A. PROPUESTA DE DIRECCIÓN COREOGRÁFICA.

El lugar de la danza no tiene cuerpo... por que es el cuerpo mismo.

A partir de este antecedente me gustaría que habláramos , que construyéramos la danza, pensándola en el universo de lo real, que si bien está construida desde un posicionamiento imaginario de la escena, ese imaginario está extraído del contexto experiencial y al momento de analizarle bajo una construcción, este vuelve a ser parte de la realidad, de ese único tiempo, en el que sucede que las personas que presencian . Ese es el regalo, el compartir.

Compartir lo que sea que haya ocurrido dentro de cada uno, en el mismo momento en que la intérprete escribe con su cuerpo en el espacio. Instalando el momento como el hecho escénico tangible de existencia en el que cada cuerpo comparte con el otro a través de la mirada y con todos los sentidos que conlleva la presencia.

a) Búsqueda de la construcción coreográfica.

La idea principal es desarrollar una propuesta corpórea que venga de desde trabajar los movimientos relacionados con el tiempo de estar sola en un lugar.

Un lugar que rememore el hogar, que transporte tanto a la intérprete como a los espectadores a un espacio familiar, donde en un rincón sobresale una tetera superpuesta, en esa especie de cocina sin fuego, donde la lógica de ebullición se ve detenida en la constante del diálogo generado entre Eugenia, el espacio y dos pequeñas tazas para el café

La metáfora de la ausencia instalada en esas dos pequeñas tazas en un lugar donde sólo esta ella para compartir la falta con ella misma....el silbido de la tetera representando el punto culmine de un lugar sin tensión...

Observar como lo privado se hace público al compartir, invitando a presenciar un lugar intimo donde el espectador es el que debe penetrar en la información escénica, ya que el trabajo interpretativo plantea una constante interna que no pone énfasis en la proyección del movimiento, sino que prefiere subrayar el estado interpretativo que requiere la pieza y desde ese lugar bailar.

b) Tratamiento del espacio.

Creo que abordar la propuesta coreográfica desde un espacio pequeño logra de alguna manera producir la sensación de intimidad en la que pretende indagar esta pieza. Instalando, la mirada en lo pequeño como parte y lugar de lo íntimo, una constante impenetrable como parte de lo obtuso que condiciona el dialogo interno en la condición de *infracta*.

A la vez me parece que es importante proponer creaciones coreográficas que sucedan en espacios reducidos ya que los espacios, públicos y privados, que habitamos en nuestro cotidiano se reducen cada vez más en cuanto a las dimensiones, condicionando así las posibilidades kinéticas del cuerpo contemporáneo, en su espacio contemporáneo.

Estamos condicionados según los metros cuadrados, la altura, los pasos que hay entre la puerta y la cama, la distancia que hay entre la puerta y la cocina, etc.

Trayectorias y desplazamientos limitados, que de una u otra manera se reflejan en una mirada particular hacia la espacialidad y en el lenguaje corporal utilizado en las estructuras contemporáneas de la composición coreográfica.

Una forma de reflexionar acerca del espacio elegido para señalar la danza.

Observando el como la danza se mueve dentro y desde el cuerpo. Acercando cada vez más los movimientos al cuerpo mismo, recurriendo de esta manera a la utilización de una kinósfera más bien reducida, debido a las dimensiones espaciales reducidas. Poniendo menor énfasis en los desplazamientos, para centrarse en el cuerpo.

En el como la danza se mueve en la danza y en el cuerpo. Sucediendo cada vez más cerca del cuerpo mismo , con menos énfasis en los desplazamientos y más incremento en lo gestual.

c) Tratamiento del cuerpo.

En la creación de *infracta* el cuerpo es tratado desde el comportamiento en la soledad de los espacios íntimos. Osea, como es un solo, se trabaja en relación con el cuerpo propio y no con la relación que podría llegar a tener con el cuerpo de un otro.

(Entiéndase el cuerpo del otro no tan sólo en su relación con otro cuerpo en la escena, sino también en cuanto a la relación del espectador como parte de la mirada de la en la otredad).

Un cuerpo individual, no de mostrativo, explorado desde lo íntimo del movimiento.

Un cuerpo que intenta develar a través de la danza las sensaciones de un encierro pasivo y solitario.

Donde el conflicto interpretativo surge en el diálogo interno, en sentido de pregunta y respuesta. Ese lugar en el que la indecisión es parte del óseo de la soledad pensante.

Cuerpo de la falta.

Un cuerpo que evoca a un otro metaforizado por la presencia de una taza más. (Ella está sola en su territorio, pero hay dos tazas).

Desde esta lógica establecida para entender el cuerpo se desarrollaron para la composición, movimientos con características de kinósfera reducida, pequeñas trayectorias y con una búsqueda de movimientos pequeños que transitan entre el flujo continuo y entrecortado. Poniendo énfasis sobre todo en las detenciones del movimiento. Entendiendo desde esta lógica a la detención como el momento en que el intérprete se mira a sí mismo, situándose en su territorio escénico.

B. SÍNTESIS DE LA BITÁCORA DE ENSAYOS.

REGISTRO DEL PROCESO DE CREACIÓN Y ENSAYOS.

Realizados durante el año 2008.

(En la búsqueda de un solo para Eugenia).

a) Primera etapa de ensayos.

Durante las primeras sesiones de ensayos, la improvisación fue conducida bajo la premisa de recordar e indagar su niñez.

Yo había pensado en trabajar a partir del imaginario de una niña enfrentada a sus monstruos.

No se por que, pero pensé que desde ahí podría encontrar algún indicio del cuál agarrarme en la construcción.

Quizás desde las falencias infantiles se construye en el cuerpo una falta que es necesario llenar desde la danza. Suplir ese eslabón perdido de realidad con una exageración de ella, el foco presente de la danza.

Después de algunos ensayos, pedí ciertas tareas a Eugenia entre las cuales ella tenía que escribir, desde la asociación libre, sin mucha elaboración un texto que se refiriera a una niña feliz. Repitiendo luego el ejercicio bajo el concepto de la niña enojada.

El objetivo de este ejercicio era, a través de lo escrito, reconocer a la Eugenia niña, bajo la condición de relatarse en tercera persona.

Me parecía que así era más fácil que aparecieran desde su memoria concreta e imaginativa, sus deseos, las faltas, la dirección de su mirada.

Solo para intentar de alguna manera entender quien es, lo que mira, lo que recuerda, lo que ha vivido, lo que imagina y el como lo escribe... de alguna manera debía reconocerla para escribir con su cuerpo.

a) Mi Niña Feliz.

“Mi niña feliz es una niña de pelo ondulado muy largo,

usa vestidos muy bellos que su mamá se preocupa de cambiar cada vez que ella sale.

Vive en una casa antigua puede recorrer muchos pasillos y piezas, no tiene miedo, ni padre, pero no es su preocupación

ella sólo juega y ríe con sus amigos de su misma edad (8).

Es cariñosa y nunca ofende a nadie , en eso es algo “madura”. Casi siempre la visitan sus tíos y primos y es la oportunidad para perderse en su castillo y hacer casitas con telas, sábanas, sus muñecas y una radio, a veces también duerme. Le gusta saber que tiene un espacio propio y deben golpear para poder entrar. Quiere un helado y se lo dan, pide un postre muy rico y su madre lo prepara.

Cuando llega la hora de dormir, como hija única la lleva su madre y la recuesta en la cama. Todo es mágico y casi un sueño... como un cuento antes de dormir. A pesar de no tener hermanos siempre está acompañada y cuando no esta en su casa va de paseos o de visita a casas de sus amigas. Tiene una bolsita de género y siempre lleva juguetes y un montón de lápices para dibujar. Ayuda a su mamá en la cocina cuando hace queques o kuchen y cuando llega del colegio habla mucho rato de lo que pasó con sus compañeros y profesores .

Una vida tranquila.

Una casa grande.

Una madre tierna.

Y muchas alegrías”.

Apreciaciones acerca del relato de “Niña Feliz”.

Según lo descrito en el relato su imaginario evoca una niña cuidada, protegida por la figura materna, con una imagen exterior proyectada desde el cuidado

(...)No tiene miedo, ni padre, pero no es su preocupación.

Tiene en la imagen paterna algo de falta, esta borrada desde la negación del padre hacia esta por que escribe que no le preocupa, pero al escribir esto recalca la falta y su atención a esta.

Se observa durante el texto un recurrente deseo por espacios grandes, un lugar donde poder perderse.

Una fijación del deseo que traduce de cierta manera una falta.

Habla, creo, de una apropiación “ilícita” entre el espacio y su yo.
Un yo que se esta mirando como un otro en la ficción de su relato
sus deseos (mirando al deseo como algo negativo que expresa una falta).
El imaginario de la falta es la reconstrucción de un lugar propio,
De un espacio pequeño.

b) NIÑA ENOJADA

“Es una niña con ceño fruncido, brazos cruzados,
labios cerrados....

Siempre que no le dan lo que quiere se enoja por mucho rato y no habla.

Corre a su pieza y cierra con llave ... a veces pone la música fuerte.

No habla hasta que el otro lo haga, no se disculpa si el otro no lo hace. Siempre espera un gesto hacia ella.

Esquiva su mano y mira indiferente”.

Apreciaciones acerca del relato “Niña Enojada”.

Esboza un lugar impenetrable desde al cuál es difícil acceder.

Llega al encierro por la negación al diálogo.

Es indiferente , no se permite transar el error.

En la Improvisación:

Mirar a Eugenia buscar, verla a ojos cerrados llamar a esa niña, que es su niña con el dejo del recuerdo...desde el ahora... en esta sala. Un gesto íntimo de evocar a la otra que fue.

Compartir entre ambas, yo desde las palabras y mi voz, ella en sus recuerdos y su cuerpo. Puedo verla reír y puedo ver el pensar reaccionar en su cuerpo. Pero tengo una interrogante que no permite adentrarme en ese presente, y esa interrogante tiene que ver con que es lo que queremos compartir en esta búsqueda de creación, cuáles con los intereses comunes...

No quiero imponer movimientos a sabiendas de que no me interesa... no la reproducción, sino una búsqueda más cuidadosa que si bien como toda búsqueda puede perdernos un poco al llevarnos a un lugar poco conocido, es preferible.

Presiento que esta creación se adentra en la intimidad, en la historia de Eugenia y Laura mujer, en el como podemos compartir y observarla en su reflexión.

Se me ocurre... pensando que el compartir es importante, instalar en escena una situación sencilla de compartir algo, en el íntimo gesto del momento de bailando , como si esa danza transcurriera el momento mientras se prepara una taza de café, desarrollándose durante el tiempo que se demora en hervir la tetera. Algo así de simple, concreto y real, tan real como para ser ficción.

Viéndonos cada uno en ese lugar, un lugar común... es regalar un momento para reflexionar, en el silencio del cuerpo con la música...

Y así terminar, sin final, con las luces encendidas del espacio vacío de su cuerpo mientras la luz se centra en esa tetera humeante que esta sobre la mesa-cocina...

Luego de un rato se prende la luz hacia el lugar del “público” y ese no final escénico es parte del recuerdo por que es parte de lo que luego se olvida, es parte de compartir, de reflejar, de no cerrar, no remarcar los bordes y borrarlos, suspender la danza, romper el “engaño” y mezclarla con ese minuto de vida... hablando de lo real que es, viviéndolo. Presenciando que la realidad tiene que ver con el tiempo y el estar.

También esta suerte de final borroneado , abierto y vacío, tiene que ver con dirigir la mirada al cuestionamiento del “espacio escénico” , detener la danza y sentarse a mirar el lugar donde bailamos. Ponerse del otro lado, pero bien cerca, por que es desde ese lugar de donde creamos, o al menos así pensamos hacerlo.

b) Segunda etapa de ensayos.

Para la segunda etapa de ensayos ya teníamos claro el material coreográfico, Eugenia había bailado el solo en varias oportunidades y lo tenía bastante incorporado en su cuerpo.

Durante esta etapa no hubo un proceso de profundización del material, que el tiempo no fue el suficiente y apareció una condicionante que congeló de alguna manera el trabajo. Algo había pasado en la relación coreógrafa-intérprete. Yo sentía que habíamos llegado a un lugar con infracta, pero que la disposición hacia las correcciones por parte la intérprete ya no eran bien incorporadas. Quizás ya se había llegado a un límite, lo malo es que yo no creo en los límites como lugar de termino de las composiciones. A lo mejor todo se debía a la condición de infracta de ambas.

De todas maneras recobramos la esencia de la pieza coreográfica, la cual Eugenia bailó dentro del programa de su examen de grado de interpretación.

II. DISEÑO INTEGRAL

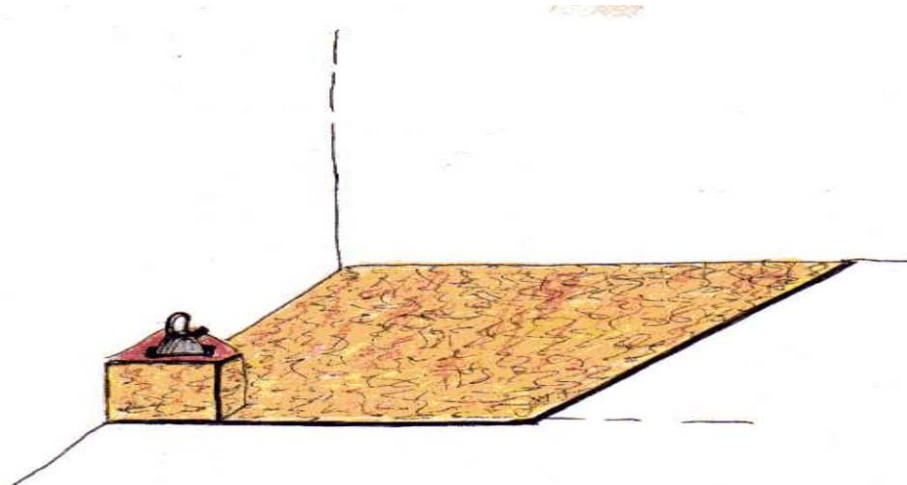
El diseño de este trabajo intenta proponer un espacio psicodélico, un lugar íntimo de reducidas dimensiones. Territorio donde cohabitan una tetera, dos tazas y una mujer.

Conceptualizando a partir de la cocina como lugar común, llevado a lo intimista de la reducción de los espacios cotidianos.

Conformando cortas líneas de tensión espacial entre las tazas, la tetera y Eugenia.

A. Utilería.

Dentro de la espacialidad reducida (tres por dos metros) se trabajo una estética que fluctúa entre lo recargado del **diseño del linóleo** y la simplicidad de la disposición de los objetos en el espacio. La idea de que el linóleo se expandiera también hacia la mesa y en un detalle del vestido, tiene que ver con que de alguna manera es este espacio dominante el que invade la condición del cuerpo.



Sistema de la tetera.

En el interior de la mesa, bajo esa especie de cocina hecha de una vieja estufa, está dispuesto un cilindro lleno de aire el cuál esta conectado por una manguera, que a su vez atraviesa la tetera. El galón fue intervenido. Se le soldó un pituto de bicicleta para poder llenarlo de aire, también se le aplicó una llave de bola, la que en su extremo, esta amarrada con un cordón que atraviesa el espacio por de bajo del linóleo. Entonces la intérprete solo tiene que tirar de un hilo y nuestra tetera emite sonido.

Las tazas de café fueron parte de un regalo que llego justo al momento en que se comenzaba a indagar la idea de las tacitas, su color anaranjado coincidió fortuitamente con las tonalidades del piso escogido.

B. Vestuario.

El vestuario esta influenciado a partir la estética psicodélica. Tomando elementos de la moda entre los años sesenta y cincuenta, se confeccionó un vestido de mezclilla con aplicaciones del linóleo en un bolsillo. Para dar a entender que ella es parte de ese lugar, que ese es, su espacio. El vestido es corto por que pretende dar la idea de soltura en el espacio, como cuando uno llega a casa y se saca los zapatos y la ropa que le incomoda.

C. Elección musical.

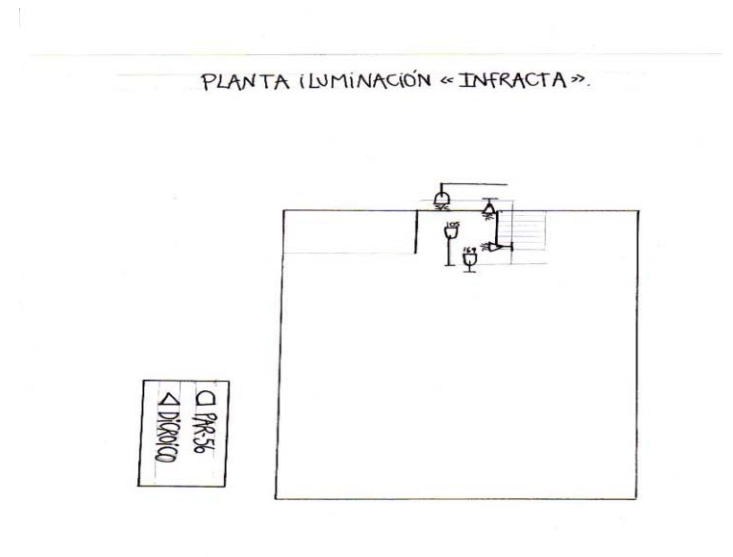
La música escogida para esta pieza debía cumplir la función de una constante atmosférica, a partir de la cual se reforzara la idea de una rutina interminable. Por eso fue buscada en el universo de la música electrónica. La canción propone a su vez un cierto aire de infantilidad que se vuelve algo perversa debido a la repetición de la misma frase musical sin variación durante los ocho minutos que dura la intervención dancística.

D. Iluminación.

El diseño lumínico de esta pieza esta pensado desde la sencillez de un espacio cotidiano e íntimo. Requiere la utilización un instrumental simple y poco rebuscado.

Busca resaltar la relación de tensión planteada entre la intérprete y los objetos de utilería, utilizando tonos cálidos que introduzcan al calor de hogar, en la intimidad de esta habitación que sugiere una cocina.

Un rayo de luz en la pared del fondo como metáfora de la soledad.



III. REFLEXIÓN SOBRE EL RESULTADO DE LA PIEZA COREOGRÁFICA.

“Almuerzo DESNUDO... un momento de congelada inmovilidad en el que todos ven que hay en la punta de cada tenedor”

William S. Burroughs.

Siento que *Infracta* es una propuesta coreográfica que logra traducir a través de la danza el dialogo interno que se sucede en una situación íntima del cuerpo resguardado por las paredes. Es un espacio pequeño que intenta llenar una la falta surgida por la constante monotonía de la soledad en la que todo se vuelve ambiguo.

Es una pieza de baja exigencia técnica, pero que requiere al cuerpo completamente alerta y conciente, ya que cualquier ínfimo movimiento parece acrecentarse por la condición del espacio.

Es un trabajo construido primordialmente desde los detalles y desde ahí, es que surge la particularidad interpretativa.

El orden del material dancístico intenta no repetir los motivos de movimientos realizados durante la propia estructura.

Más bien el orden de lo que acontece está dado por la proxémica establecida con los objetos y entre los extremos de cuerpo de la intérprete.

La dramaturgia en general no propone momentos de tensión (clímax), ya que la composición esta trabajada fuera de los cánones aristotélicos. Creo que esta elección es un arma de doble filo para la construcción de estructuras escénicas, ya que si bien hace posible llegar a un resultado más particular, la pieza puede llegar a parecer algo monótona al espectador. Pero ese es el riesgo de la propuesta, que por lo demás, como su propio nombre lo dice, es una constante que no se conmueve fácilmente.

INTEMERATA



En la solemnidad de un rito femenino la constante se ve interrumpida por la falta de templanza de una de sus integrantes, la que se aparta del grupo en la búsqueda de su propio ritmo, provocando un quiebre en la relación con las demás, es entonces cuando aparece de manera sorpresiva alguien que le hará llegar a la calma...

DIRECCIÓN COREOGRÁFICA:

Laura Corona

INTÉRPRETES:

Carola Mardones

Daniela Tenhamm
Andrea Zuloaga

Nadia Durán

Gabriela Neira

Diana Carvajal

Pablo Tapia

DISEÑO DE VESTUARIO:

Laura Corona

MÚSICA:

Car Orff

Selección “Carmina Burana”

INDICE.

I. Propuesta Coreográfica.	1
A. Selección de intérpretes.	
B. El Re-montaje.	
II. Proceso de Ensayos.	3
A. Tratamiento Musical	
B. Tratamiento del Cuerpo.	
C. Tratamiento del Espacio.	
III. Propuesta de Diseño.	7
A. Vestuarios.	
B. Iluminación.	
IV. Apreciaciones Sobre el Resultado del Trabajo.	10
<u>I. PROPUESTA COREOGRÁFICA.</u>	

El cómo decir las cosas transforma la acción que habita en la realidad del cuerpo.

Este trabajo se planteó en un comienzo en torno a al encargo de realizar una composición coreográfica utilizando música de la opera “*Carmina Burana*” de *Carl Orff* .

La premisa se hacía llamar: *Danza Pura*. Osea que la creación sólo debía referirse a la pieza lírica. Eso en un comienzo, porque claramente siempre van a surgir lógicas de relaciones que llegaremos a significar hacia algún sentido.

El primer ejercicio coreográfico se llevó a cabo durante el año 2005 y ahora fue remontado con el objetivo de formar parte de la muestra de mi examen de grado.

Con este fin se revisó el registro audiovisual a modo de replantearse el material anterior, para luego enfrentar el remontaje de la pieza con un claridad resolutive en cuanto a las falencias del ejercicio anterior.

A. Selección de intérpretes.

Les pedí a seis chicas de quinto año de la carrera que participaran en el proceso, ya que habían sido mis compañeras el año anterior(2008). Me parecían lo suficientemente responsables para integrar el proceso. Las había podido observar durante clases técnicas y todas ellas (Daniela, Diana Gabriela, Nadia, Andrea y Cristina) me parecían tener valiosas cualidades interpretativas y respondían, por lo general, sin dificultad y de manera resolutive a los requerimientos técnicos de las clases que habíamos compartido. Había conversado previamente con Cristina acerca de trabajar el solo, de la pieza, con ella. Alcanzamos a tener un par de sesiones personalizadas, pero ella tuvo un problema de horarios y decidió no hacerse cargo del sólo.

Por otra parte yo le había pedido a Carola, (quien bailaba el sólo en la primera versión de este trabajo) que me asistiera para enseñar a las chicas los fraseos ya que así sería más fácil para mi el aspecto “pedagógico” de la composición y podría observar aún más desde afuera. Todo calzaba y decidimos en conjunto con las intérpretes, invitarla a formar parte interpretativa. Así fue, que Carola se integró al trabajo con las chicas, luego de eso Cristina no pudo seguir el proceso ya que no podría estar el día del examen, por eso terminaron siendo seis chicas. Pablo, quien bailaba originalmente el dúo con Carola, se integró al cabo de un par de meses al proceso.

B. El Remontaje.

Del ejercicio coreográfico del año 2005 se rescató la parte estructural de la composición que contaba con tres segmentos; primero un septeto (antes eran siete chicas), segundo un sólo y por último un dúo. Cada uno de ellos correspondía a un segmento musical de la opera.

Para el remontaje se mantuvo casi intacta esta estructura, rescatando en parte la esencia de los desarrollos coreográficos, las disposiciones espaciales y también los momentos de imágenes interesantes que se generaban con los cuerpos.

Entonces a partir de esas directrices, realicé la re-composición de desarrollos coreográficos poniendo énfasis en que mantuvieran un mejor flujo kinético, ya que encontraba que en la primera versión del trabajo estaban bastante entrecortados.

Además todo remontaje implica variaciones acerca de la re-lectura del material, teniendo en cuenta para ello el espacio en que se llevará a cabo la muestra y sobre todo en la incorporación de la información coreográfica el los cuerpos de las nuevas intérpretes.

Desde este objetivo se fue probando en los ensayos deteniendonos en los momentos en que surgían dicotomías, desde las cuales se tomaba la resolución que me parecía pertinente según el sentido de la construcción.

II. PROCESO DE ENSAYOS.

Desde un comienzo supe que no tendríamos un proceso de tiempo extenso, además según la disposición de la sala de ensayo y de los horarios de las intérpretes acordamos tener solamente una sesión de noventa minutos a la semana.

Para la composición del solo se programaron otros días de trabajo para luego sólo editarlo a la totalidad. Los ensayos se llevaron a cabo durante casi cuatro meses. Durante los primeros tres meses, las sesiones fueron conducidas netamente hacia la construcción de la estructura, recién, hacia los últimos ensayos me detuve en indicaciones de aspecto interpretativo que aclararían el las interpretes la manera de *estar* en el transcurso de la pieza coreográfica.

Este modo de trabajo era bastante nuevo para mi ya que por lo general siempre había participado o dirigido procesos en que la búsqueda creativa de lenguaje se realizaba de manera colectiva.

Descripción de las sesiones de ensayo.

La primera vez que nos juntamos fue para revisar el registro audiovisual de la primera versión de la pieza. También aprovechamos para acordar nuestros horarios de ensayo.

En el primer ensayos les aclaré que este proceso sería de remontaje técnico y que no podríamos indagar más allá en las propuestas creativas de las intérpretes, ya que yo les llevaría el material coreográfico ya estructurado a los ensayos. Osea que esté proceso pondría el énfasis en cuanto a las exigencias técnicas de la composición. También conversamos ese día que mientras se estuviera en los ensayos había que mantener el cuerpo en estado de alerta, lo que llamamos *estar*. Esto con el objetivo de ir trabajando la energía interpretativa desde el comienzo del proceso; ya que como dije anteriormente no abundaríamos en a construcción de el “discurso” del intérprete.

En los ensayos posteriores se introdujo el material de trabajo del primer segmento de esta pieza. Para el sexteto me concentre en analizar y realizar pequeñas variaciones de los fraseos predeterminados que conformaban la estructura.

Paralelamente el trabajo del solo requirió un detenimiento en la búsqueda interpretativa, realizando el proceso inverso que con el sexteto. Esto por que sustentar la carga emotiva que proponía la danza desde la música sería mucho mas complejo para la intérprete. Debo agradecer también la posibilidad de trabajar con Carola, quien siempre mantuvo una postura muy profesional en cuanto al trabajo, lo que permitió un trabajo acucioso en cuanto a lo interpretativo y mas certero en lo que al movimiento se refiere.

Luego de haber terminado el montaje del sexteto se incorporo el solo a la estructura, aclarandose de esta manera la relación que surgía entre la figura solista y el “coro”. A partir de esta unión se fueron visualizando nuevos cambios que aportaran a la lógica de composición de esta escena. De la misma manera sucedió al incorporar el ultimo segmento de la coreografía.

La construcción del dúo se efectuó en un tiempo relativo a cuatro sesiones. En las cuales se intentó de manera pasajera indagar en el cuerpo de uno con el otro. Pero lo más determinante, como se caracterizó este proceso era la construcción dancística, en base a lo musical, desde lo cual se desprendía una cierta atmósfera que iba contagiando al sentido de la composición. Teniendo siempre como referente la estructura coreográfica pre concebida.

A. Tratamiento musical.

La edición musical estaba dada desde el primer ejercicio coreográfico del año 2005, así que ahora sólo debía evocarme a mantener la relación música y movimiento de manera coherente según la propuesta de la obra.

Contexto de la Obra.

Carmina Burana fue creada en 1937 por el compositor Carl Orff, a partir de la recopilación de 25 poemas escritos por los goliardos en el siglo XIII, los cuales fueron encontrados en el monasterio benedictino de la ciudad de Beuern en Alemania. El compositor combina la poesía profana con una música intensa y deliberadamente sencilla para orquesta y coro, estructurada con ritmos enérgicos, vibrantes y ricas sonoridades.

La selección de edición cuenta tres unidades de la obra de las cuales se buscó la traducción al español con motivo de penetrar en el carácter de cada unidad musical:

-El sol conforta a todos

Conforta a todos el sol puro y fino; está de nuevo radiante la cara del mundo en abril; hacia el amor se apresura el corazón del hombre, y sobre un pueblo feliz, reina el dios de la juventud.

¡Cuántas novedades en la celebración de la primavera! Su autoridad nos ordena estar contentos. Nos ofrece caminos ya conocidos, y en tu propia primavera, es leal y correcto poseer a tu amante. Ámame fielmente, piensa que confío en ti; con todo mi corazón, con toda mi voluntad estoy contigo, aun cuando yo esté muy lejos. Quien ama como yo, está girando en la rueda.

-Dulcísima

¡Dulcísima me entrego por entero a ti!

-En mi pecho

En mi pecho hay muchos suspiros por tu hermosura que me hieren cruelmente. Manda liet manda liet mi amante, no viene. Tus ojos son brillantes como los rayos del sol, como el resplandor del relámpago que da luz en la oscuridad. Manda liet manda liet mi amante no viene.

Podrá Dios, podrán los dioses conceder los deseos de mi mente: que sus virginales lazos pueda yromper. Manda liet manda liet mi amante, no viene.

No es que se halla trabajado al pie de la letra de estos poemas pero si ayudaron a reconocer el contexto referencial de la música con la que se estaba trabajando. Música que por lo demás, por su forma lírica y dramática, era bastante difícil de abordar con movimiento.

En cuanto al trabajo de análisis musical para la composición, se trabajo más bien con las líneas melódicas de las voces, manteniendo siempre relación con lo rítmico.

B. Tratamiento del Cuerpo.

El trabajo con el cuerpo se abordó desde la técnica moderna, usando los conceptos aprendidos durante mi proceso en la escuela. Utilizando los recursos del conocimiento coreútico y eukinético, en favor de los requerimientos para la composición.

El cuerpo de las interpretas asimilaba entonces, de manera rápida los conceptos que ya conocían.

En lo personal, hubiese preferido que el proceso conllevara una búsqueda más profunda acerca del lenguaje dancístico y las posibilidades del cuerpo en escénico. Pero tenía claro que esta propuesta se instauraba dentro de una manera de trabajo que nos llevara con rapidez a un resultado pre determinado, osea que no había tiempo de experimentar en una fisicalidad. Sólo existía el afán de montar la pieza coreográfica desde el cuerpo de lo convencional y lo establecido dentro de los parámetros estéticos de la danza moderna

C. Tratamiento del Espacio.

La espacialidad de la pieza se formuló desde la danza, sin pensar en un tratamiento particular. Tenía claro, eso si de que es él único ejercicio coreográfico que realizaría en un espacio formal. Con lo formal me refiero al uso de dimensiones en las que se plantea, por lo general la danza moderna. En un espacio sólo intervenido por los cuerpos y la luz. Sin la utilización de otras “artimañas” escénicas bastante usuales para la danza contemporánea.

En resumen, el espacio de *Intemerata* esta resuelto según las necesidades del movimiento de los cuerpos en la estructura coreográfica, omitiendo el estudio de un tratamiento más reflexivo en cuanto al lugar donde se instala la danza.

III. PROPUESTA DE DISEÑO.

El diseño de esta pieza esta basado únicamente en la construcción de una propuesta de vestuario y de iluminación que ayuden al espectador a entrar en la atmósfera de *Intemerata*, la que resulta asemejarse a una especie de ritual solemne, por su condición de pieza lírica.



A. Vestuarios.

Los vestuarios pretenden una simpleza que nos permitan, dentro de su funcionalidad, observar con claridad a los cuerpos.

Pensé en mantener los colores de la propuesta anterior, que fluctuaban entre las tonalidades verdes, azulosas y grisáceas.

La idea de rito femenino me incentivo a buscar un material noble para la confección del vestuario, no tenía suma claridad en lo que quería, pero intuía que al ver el material el diseño se resolvería fácilmente. Y así fue, que encontré una gran y económica colcha de lana color verde agua la que parecía perfecta para nuestros vestuarios. De ahí se confeccionaron las piezas superiores del vestuario de las chicas.

Para Pablo se busco la continuidad en el material pero en un tono mas oscuro. La misma lógica se uso para confeccionar sus pantalones.

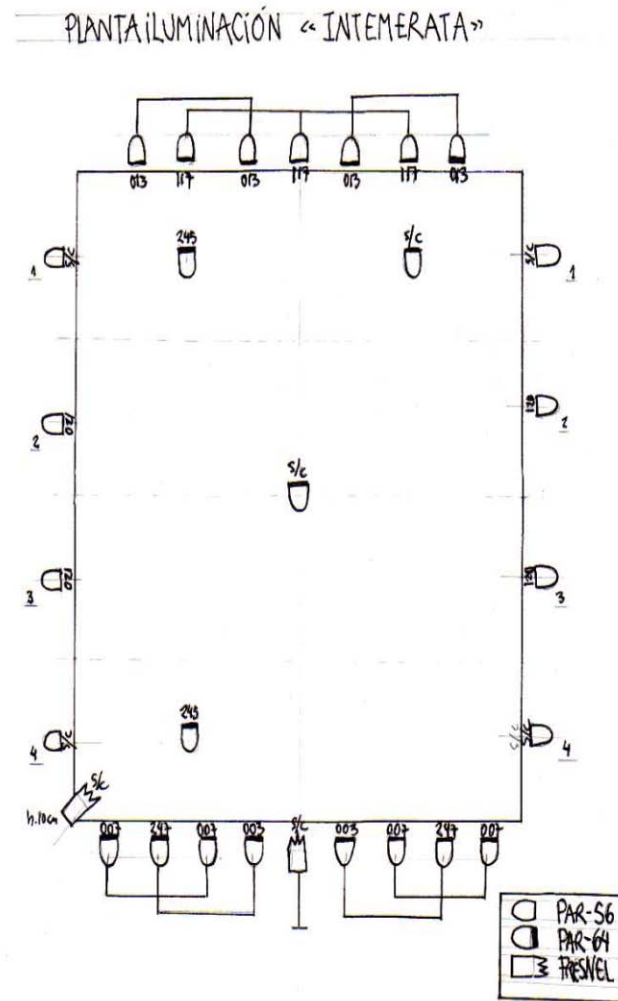
Para las prendas de abajo se confeccionaron faldas pantalones en un tono rojo opaco, el cual contrastaba de buena manera con la prenda superior

B. Iluminación.

La propuesta lumínica se realizó a partir de el diseño espacial de la composición coreográfica, buscando ayudar a generar una visualidad dramática en los momentos en que se requería.

Fundamental para ello sería la utilización de filtros que generaran tonalidades frías y cálidas según el momento al que acompañaban atmosféricamente. Logrando así, a través de la dramaturgia de la luz, imponer la cualidad de la propuesta estética en general.

Planta de Iluminación.

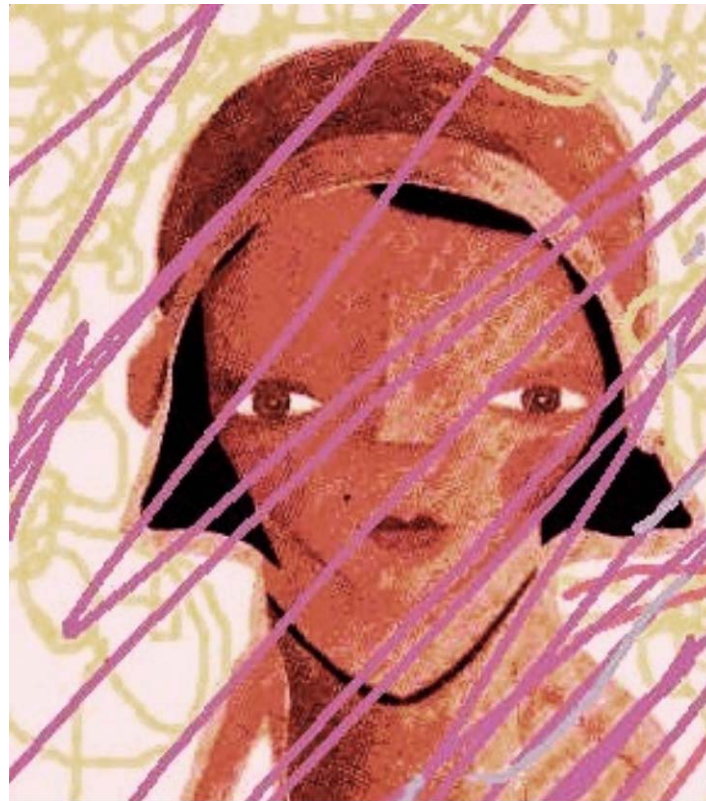


IV. APRECIACIONES SOBRE EL RESULTADO DEL TRABAJO.

Según mi opinión subjetiva, creo que se lograron los objetivos de este ejercicio coreográfico. Ya que se logra visualizar una propuesta clara de movimientos los cuales fueron resueltos de buena manera en cuanto al uso el espacio. También es posible notar en la relación de la música con la danza una unidad coherente en la que los intérpretes tienen claridad en los tiempos que marcan sus desarrollos coreográficos, a pesar de haber trabajado sin cuentas rítmicas en la mayoría de la composición. Más no puedo decir acerca del resultado, siento que debo observarlo desde más lejos en el tiempo para lograr objetivar una opinión más certera y profunda acerca de esta pieza como objeto artístico.

*Santiago de Chile.
Julio del año 2009.*

LA CHINITA



...UNA CANCIÓN DEL RECUERDO POPULAR...

Interpretada por..... Los Linyera.

Con la intervención dancística de..... Carola Mardones.

Bajo la dirección escénica deLaura Corona.

LOS LINYERA SON:

Horacio Hernández.

René Alfaro.

Felipe Borques.

Giancarlo Valdebenito.

INDICE:

I. Proceso de Creación.

A. La propuesta General.

B. El trabajo con los músicos.

C. El trabajo con la intérprete.

II. Mapa Coreográfico-Musical.

III. Propuesta de diseño.

A. Iluminación.

B. Vestuario.

I. PROCESO DE CREACIÓN.

Esta intervención dancística para la banda *Los Linyera*, forma parte del encargo que requería la mención coreografía, para conformar el programa de mi examen de grado.

Desde un comienzo me propuse abordar este encargo, de manera casi performática, a esto me refiero en que sabía que no habría un proceso extenso con los músicos, ya que todos sabemos la manera tan particular que la mayoría de ellos tiene para funcionar.

Así que el plan de creación, después de encontrar y observar a la banda, fue escoger el tema, imaginarlo en los cuerpos y el espacio según lo que la letra proponía. Luego trabajaría con la intérprete antes de mostrarle la propuesta a los músicos.

En general el trabajo con la banda respondía a dirigir una puesta en escena atractiva, en la que aparte de intervenir con la danza, hubiera cuidado en uso de sus posiciones espaciales, la iluminación y el vestuario.

A me hubiera gustado poder elaborar una propuesta en conjunto con los músicos, según las ideas que ellos tuvieran para la puesta en escena de su banda, pero no tuvimos la instancia de hacerlo, más que con el vocalista/guitarra.

A. La propuesta General.

La canción de “La Chinita” es un fox trot original de los años treinta, escogí intervenir escénicamente este tema, por que es de aquellas canciones que forman parte de la memoria colectiva.

Dentro de este estilo musical, estas conciones que fueron rescatadas por orquestas de tango como la de Enrique Rodríguez, Antonio Tolmo y Armando Moreno. Los que tocaban fox trot “atangadamente”.

Los Linyera son una agrupación musical que rescata este tipo de canciones antiguas.

B. El trabajo con los músicos.

El proceso con los músicos consto de cuatro sesiones antes del ensayo general.

La primera en la entre todos escogimos la canción y fijamos su estructura métrica; la segunda, al igual que en la tercera y cuarta sesión, sólo nos reunimos con Horacio, el cantante, para ver de que manera se podría establecer un diálogo entre los músicos y lo que ocurriera en la danza.

En esos ensayos, marcábamos las posiciones de los “irremediables”(así le pusimos al resto de los músicos) y trabajábamos con los fraseos que yo proponía sobre la estructura musical. Desde este trabajo se pudieron establecer ciertos momentos de contacto entre Carola y Horacio, siendo estos principalmente silencios en la música con intenciones de miradas entre ambos, incluso logramos que Horacio se desplazara junto con Carola en una pequeña caminata sincopada.

Un buen logro por decir lo menos.

Sería recién el día del ensayo general de mi función de examen, el primero en que estuvieran todos para dimensionar la realidad de los cuerpos en el espacio escogido para la representación.

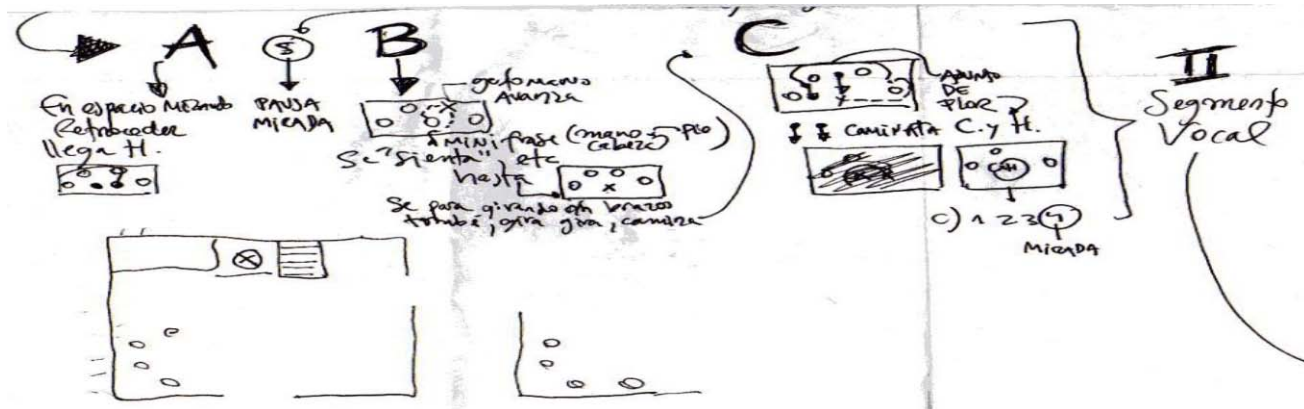
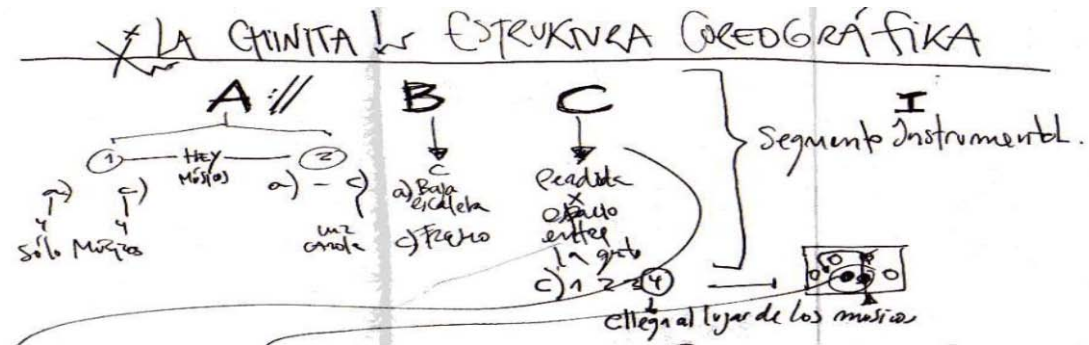
C. El trabajo con la intérprete.

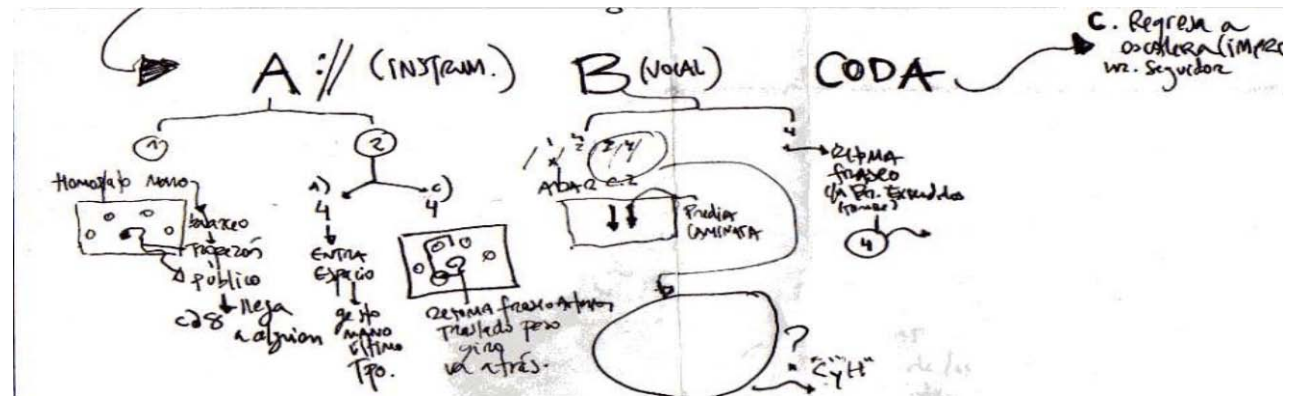
Como la propuesta era de estilo performática buscamos trabajar sobre una suerte de personaje, llegando a la conclusión de que la chinita aparte de estar perdida, era una coqueta.

En los ensayos con Carola trabajamos los fraseos según la estructura musical y la propuesta espacial.

Utilizando movimientos de carácter más bien simple bajo la consigna de encontrarse perdida.

II. MAPA COREOGRÁFICO-MUSICAL.





III. PROPUESTA DE DISEÑO.

El diseño para la puesta en escena de la banda Los Linyera se elaboró principalmente a partir de referentes de vestuarios de los años 30. Ya que esta banda se dedica a recopilar e interpretar canciones de aquel entonces.

Gran importancia cobro la iluminación, ya que a través de esta se logra el señalamiento ea la mirada del espectador.

A. Iluminación.

La propuesta lumínica es fundamental para esta puesta en escena ya que será la encargada de recortar la mirada del espectador para hacer notar la intervención de la danza, utilizando un seguidor cuando la intérprete se mueve por entre el público.

Para los focos frontales de los músicos y para el seguidor no se utilizaron tonalidades, en cambio en los

laterales y el contra se usaron tonos ámbar, para que dieran una atmósfera más cálida al lugar de los músicos.

B. Vestuario.

La propuesta de vestuario es inspirada en Las confecciones de los años treinta.

Pero dentro de una cierta informalidad, pretende llevarnos al pasado. Por eso la utilización de los colores café y el blanco, para conseguir una gama sepia. El rojo en los músicos se pensó a modo de que hubiera un detalle en ellos que resaltara.

Para esta propuesta no se confeccionó vestuario alguno, ya que se buscó entre el ropero de los participantes el vestuario apropiado, según la proposición de tonalidades.



Referente de vestuario para “La Chinita”.

*Santiago de Chile.
Julio del año 2009.*

LA MATRIZ

El hombre detrás de la maquina y la maquina dentro de él.



*Al final todo se presenta como un sueño
reflejos de imágenes absurdas venideras de una misma matriz
en donde los co-habitantes de las superficies metálicas
encuentran su escondite lejano a los bordes afilados.*

*Cuerpos despojados de sentido
dentro de la repetición instalada en un lugar estático del tiempo.
...el cuerpo detrás de la maquina y la maquina moviéndose dentro de él.*

<i>Dirección Coreográfica:</i>	Laura Corona.
<i>Intérpretes:</i>	Lucía Puime. Patricio Chávez.
<i>Realización Audiovisual:</i>	Mauricio Claro. Laura Corona.
<i>Duración:</i>	4' 13''.
<i>Autor Musical.</i>	Sin Alley
<i>Album:</i>	Headin for Vegas.
<i>Track:</i>	Dale´s dick.

INDICE:

I. Proceso Creativo.

II. Referentes para la Creación.

A. La imprenta

B. “Metrópolis” de Fritz Lang

C. Sobre el erotismo y las reacciones mecánicas del cuerpo.

III. Proceso de Edición.

IV. Dirección de Arte.

V. Video Danza “La Matriz”.

I. PROCESO CREATIVO.

Este video danza fue realizado con extractos de imágenes del material que conformaba parte de “La Matriz”, ejercicio coreográfico que realice para el primer año de la mención coreografía, durante el año 2005. El ejercicio coreográfico estaba alternado con material audiovisual, el cual perseguía la idea de complementar la propuesta compositiva, reforzándola a través de imágenes rodadas en el lugar donde se gestó la idea principal, una antigua imprenta.

La re- edición de este material audiovisual, se realizó para enviarlo al festival de video de danza organizado por Universidad Arcis en su versión del año 2007.

Se escogieron para la edición de este video, las imágenes de un dúo que tenía lugar sobre una guillotina, donde Patricio, el operador de la maquina, fantaseaba una relación con una modelo de revista, la que era representada en el cuerpo de Lucía.

-El ejercicio coreográfico del año 2005.

Como premisa inicial sólo se planteaba desarrollar un trío.

Para encontrar algún referente que me guiara de alguna manera hacia una temática o una idea concreta, empecé a indagar acerca de algo bastante personal, la imprenta. Desde mi niñez estuve relacionada con ella, por que mi abuelo era tipógrafo y le traspasó el oficio a mi viejo, ese año mi abuelo murió y bueno ya hace rato que las antiguas forma de impresiones gráficas iban quedando obsoletas con la vertiginosa llegada de la digitalización. Entonces se me ocurrió que podría de alguna forma homenajear a la antigua imprenta, pero era un concepto demasiado grande como tema para un ejercicio coreográfico.

Así que avoqué la búsqueda en reunir información acerca de la imprenta y lo que me interesaba de ella, por que pensaba que a partir de este podría encontrar un camino para la creación.

II. REFERENTES PARA LA CREACIÓN.

El material que se adjunta en esta parte del trabajo, forma parte de la bitácora de documentación que hice durante la primera parte del proceso de creación de la pieza de danza “La Matriz” durante el año 2005.

Debo aclarar que este material fue estudiado previo a la etapa de ensayos con los intérpretes y esta recopilado de diversos textos que logré encontrar y redactar, con el objetivo de plantearme un referente histórico que pusiera énfasis en la trascendencia del antiguo arte de la imprenta.

Primero partí indagando desde lo personal, en la relación familiar que me ligaba al tema, luego fue la recopilación de antecedentes históricos lo que me llevo a centrar el foco en la relación del hombre con la máquina.

A. LA IMPRENTA.

Historia de familia.

En la parte anterior de la casa de mis abuelos paternos aun esta la imprenta, un taller lleno de maquinas de las cuales muy pocas funcionan por que son demasiado antiguas. Representa un lugar fascinante en mi niñez, recuerdo que cuando la visitaba siempre estaban sonando tangos en la radio. Me dedicaba a reunir pedacitos de papel, también me subía a las máquinas, corcheteaba libretas, abría los tarros de tinta para olerlos. Hundía mis dedos suavemente sobre la superficie endurecida y arrugada de la tinta seca. Era para mi, un universo completamente paralelo lleno de rincones por descubrir.

Impresión de un día.

Se abre la puerta
el olor a tinta todo lo envuelve
papeles apilados por colores y tamaño
espacio irregular...
Entre las maquinas
en medio del ruido incesante de las maquinas durante la jornada.
Un hombre trabaja cubierto en su azul cotona
manos grandes, ágiles y manchadas de tinta.
Cada vez que abro esa puerta retrocedo en el tiempo
para imprimir desde mi infante memoria una parte de historia que no avanza
un lugar que decidió tomarse el tiempo en otro ritmo paralelo.

Adentro, la melodía de las maquinas danzantes que ese hombre manipula
Hombre y maquina unidos en trabajo
trabajo que registra, que imprime historia en papel
papel que certifica una existencia que pasará de mano en mano
por cada ojo, de retina en retina, descifrado cada tipo, cada letra impresa
colocada una a una en el molde, en la matriz que luego se adhiere a la maquina
de rodillo entintado y engranajes sonoros.
Tres pasos hacia atrás.
Cierro la puerta y parece que he viajado lejos
imposible conjugar este espacio con el presente.

...aunque la letra siempre será la misma.

La Trascendencia de la Imprenta.

(Escrito a partir de recopilación de datos históricos).

La invención de la imprenta con caracteres móviles, obra del alemán Johannes Gutenberg es uno de los grandes hitos en la historia de la cultura. La posibilidad de hacer tiradas de múltiples ejemplares de libros facilitó el acceso de un mayor número de personas en el mundo al saber escrito y conllevó radicales transformaciones en la política, la religión y las artes.

La imprenta de Gutenberg provocó una verdadera revolución en la cultura. El saber escrito dejó de ser patrimonio de una élite y se extendió a amplias capas de la población. La escritura fue sustituyendo a la tradición oral como forma privilegiada para transmitir conocimientos a la par que las publicaciones impresas como libros o periódicos se generalizaron.

A principios del siglo XX la escritura impresa ya era el medio predominante en occidente para la difusión del saber. Este gran avance tecnológico es sólo comparable con lo que originó la generalización de la informática en el umbral del siglo XXI.

Los computadores están sustituyendo a los documentos impresos como instrumentos para transmitir y conservar los textos.

Sin embargo el libro continuará siendo de gran utilidad y valor durante mucho tiempo. Podría decirse que aún vivimos en lo que el sociólogo canadiense Marshall McLuhan denominó la galaxia Gutenberg.

B. “METRÓPOLIS” DE FRITZ LANG.

Este film(1927) fue de un gran aporte para el imaginario coreográfico, Tuvimos sesiones de visualización y análisis del material, a partir de él, logramos hacer ciertas observaciones que se serían de gran ayuda para soportar la búsqueda coreográfica fuera del cuerpo.

“*Metrópolis*” es una composición cinematográfica en la cual se lee claramente una metáfora crítica y caricaturizada de la transformación social que causo la revolución industrial, a raíz de la cual el trabajo manual fue remplazado por la máquina: nació la fábrica moderna.

El trabajo del hombre que se limitaba a hacer funcionar la maquina y controlar el proceso de producción.

La homogeneización del cuerpo del trabajo, de los movimientos repetitivos y seriados. Las largas jornadas laborales .

A partir de este material observamos los arquetipos de los personajes principales, los cuales utilizaban un lenguaje corporal muy cercano a la pantomima. Se corporalizaba de ésta manera, la alienación de los personajes bajo las restricciones que sufre el cuerpo por el trabajo en serie. Entonces reducimos el universo de búsqueda y nos concentramos en explorar a partir de la relación entre, el hombre y la máquina. Bajo el sentido de que la máquina esta también dentro del cuerpo alienado del hombre y su relación con el otro.

C. SOBRE EL EROTISMO Y LAS REACCIONES MECÁNICAS DEL CUERPO.

La construcción de este video danza se planteo en sus inicios desde la relación del hombre con la máquina, situando la atmósfera creativa dentro del contexto del cuerpo del trabajo, y la alienación del hombre.

Luego la temática central se focalizó en la relación mecánica entre hombre y mujer persiguiendo conductas eróticas entre los cuerpos mecanizados, ambos cuerpos marcados con el mismo tipo de letra perteneciente a una misma matriz cultural, pensada como modeladora de la simbólica del cuerpo.

Cuerpos moviéndose dentro de los paradigmas de la repetición de movimientos simples, inmediatos y adquiridos. Movimientos que responden a una necesidad propia sin la conciencia absoluta del *otro*.

A partir de esta nueva mirada, resultaron estas reflexiones que hablan acerca de la relación erótico-mecánica del cuerpo. La reproducción de una suerte de fórmula kinética resultante del comportamiento erótico aprehendido en la matriz socio-cultural.

El comportamiento erótico.

Según variadas definiciones, el comportamiento erótico es la búsqueda conciente y voluntaria de placeres intensos, los cuales se relacionan con los estímulos sensoriales recibidos por el cuerpo, los que provocan la emoción erótica, placer o goce.

Los receptores somatosensoriales son mecano receptores y por ende todos los tipos de estímulos mecánicos pueden causar placer físico y generar conductas eróticas que se manifiestan a través del comportamiento corporal, este comportamiento se desarrolla desde la primera infancia hasta la vejez y marcará particularmente la "historia" corporal de cada individuo.

Una de las características principales del desarrollo del comportamiento erótico, es que este no es innato o genéticamente pre programado. No parece existir ningún factor neurobiológico que cause directamente el desarrollo de este comportamiento, y es basado en este fundamento donde pensé el concepto de *erótico mecánica*, ya que el comportamiento erótico sería completamente adquirido y estaría articulado en torno a cuatro factores claves:

-Factor biológico.

Relacionado con el descubrimiento y la búsqueda de placer físico.

-Factor cognitivo.

Formado por los conocimientos, las creencias y referencias relativas al placer erótico.

-Factor Emocional.

De estados emocionales asociados a las actividades eróticas.

-Factor cultural.

Es el factor externo principal, el cual modifica las conductas internas a través de las acciones y reacciones de otras personas.

Es entonces el cuerpo el que recuerda, es el que responde frente a sus propias "estrategias mecánicas", costumbres adquiridas durante el desarrollo de su comportamiento erótico. Desarrollo marcado por la influencia de los factores internos y externos. Estos determinarán la particularidad kinética de cada individuo frente a los distintos estímulos que pueda recibir.

Es precisamente esa particularidad del comportamiento kinético, desde donde comenzamos a indagar en el gesto, a partir de las corazas impenetrables de un cuerpo alienado que determina la postura de cada individuo.

“La eroticomecanica y el cuerpo deshabitado”.

Vacío desde dentro hacia afuera

a la espera de la señal del otro.

Entremezcla de la tinta retrocediendo hacia la primera mirada.

Empujar

Tocar

Golpear

Recorrer

Señalar

Las manos se comportan de acuerdo a lo leído en el rostro del que las mira.

Sentada sobre la máquina rondando dentro de un cuerpo deshabitado,
un cuerpo callado por la voz que se defiende de la voz que se defiende.

Espejismo de ella misma en el reflejo de la superficie metálica.

Similitud del reflejo en la silicona, gota de agua de las santas flores plásticas
ellas tan verdaderas como el rito, tan alucinada como la muda que canta con sus ojos,
sus ojos han llorado universos ensangrentados.

Sus ojos han leído grietas en su cara .

Ella ha ondulado su cerebro de tanto pensar lo que hace y el por que lo hace.

Pero nunca ha logrado habitar sus palabras, nunca ha sentido un respiro infinito
nunca ha logrado el silencio.

Desde el otro lado

El parece intentar tocarla, pero realmente no es capaz de mover su mano como humano

Ha olvidado el calor del cuerpo y la respiración

No ha tenido más que sueños en la realidad irreconocible.

"El cuerpo se acuerda del amor como encender la lámpara"

A. Pizarnik.

III. PROCESO DE EDICIÓN.

Como dije anteriormente este video danza fue realizado con extractos de imágenes del material que conformaba parte de “La Matriz”, ejercicio coreográfico que realice para el primer año de la mención coreografía, durante el año 2005.

En ese entonces las imágenes del video sucedían editadas para la coreografía y narraban de alguna manera una jornada en la imprenta.

Esta era la primera vez trabajaba desde el lenguaje audiovisual, lleno de nuevos códigos que representaban para mí un universo totalmente desconocido.

Como la primera etapa del proceso creativo audiovisual estaba sustentado como apoyo de la idea coreográfica me fue mucho más fácil lograr concretar el imaginario en la imagen misma, pero el convertir el material que había en una sola unidad audiovisual, significó un desafío mayor de composición.

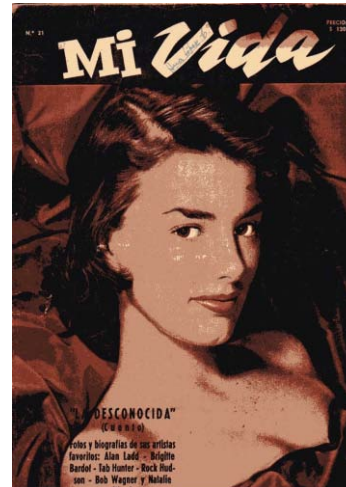
Ya no podría valerme de nada más que de recursos audiovisuales, en los cuales no me manejaba más que de manera intuitiva. Tendría entonces que hacerle caso a la intuición y concretarla en ideas, las cuales traspasaría a Mauricio quien trabajaba conmigo en el montaje del material.

Revise el registro existente en cuanto al dúo de la guillotina, tenía que formularme la composición solamente desde ese material, ya que no tendría oportunidad de grabar uno nuevo.

Ahí comenzó el armado del rompecabezas, pensando en las infinitas opciones que ofrece la edición. El trabajo audiovisual es una forma bastante libre, con un soporte que permite concretar el imaginario de manera muy amplia.

Entonces fue necesario tener la idea compositiva muy clara en cuanto a los tiempos de corte en las imágenes, pero sobre todo debía enfrentarme a la edición con claridad en los conceptos que circundaban la idea compositiva en general.

IV. DIRECCIÓN DE ARTE.



Se debía encontrar una unidad estética que soportara la idea coreográfica de manera coherente. Los referentes que encontré para guiar la dirección de arte fueron principalmente las imágenes de revistas de cine internacional de los años cincuenta y sesenta, específicamente las revistas “Ecran” y “Mi Vida”.

Resultó entonces un material de baste apoyo, ya que definía claramente una línea estética que en este caso se arraigaba a toda la fantasía de la época de esplendor cinematográfico de los años cincuenta y sesenta. Además el seguir esta línea como referente de la unidad estética del trabajo retomaba una de las ideas que había tenido en un comienzo de situar la creación desde lo “antiguo”, desde esa sensación de retroceder en el tiempo que me producía la imprenta en la que realizaríamos el rodaje. Estas revistas, tenían portadas a color, pero en su interior estaban impresas principalmente en blanco y negro o tonos sepias. Desde esta información decidí trabajar el color de la imagen audiovisual solo en tonalidad sepia.

No tuve que buscar *la locación de rodaje*, ya que la idea de creación de esta pieza había surgido desde ese lugar, la imprenta que fuera de mi abuelo y ahora de mi padre. Este lugar está ubicado en la comuna de Recoleta, en un barrio antiguo arraigado de antiguas tradiciones.

Tampoco tuve que trabajar en *la ambientación del espacio*, ya que era en sí mismo lo que se necesitaba. Solamente debí mover algunas cosas y conseguir equipos básicos de iluminación para generar un *ambiente lumínico* propicio para la cámara. Como de costumbre el presupuesto era bajo, casi nulo, no quedaba otra salida que arreglárselas con lo que había y utilizarlo como parte de la propuesta estética general de la imagen, así que solo iluminé con un par de instrumentos alogénos sin utilizar ningún tipo de filtro, ya que el color se le daría a la imagen en la etapa de edición del material.



En cuanto a la **elección sonora** para el video, encontré que el estilo Rockabilly, tenía ese dejo a años setenta y a la vez tenía el carácter fuerte el cual funcionaba bastante bien con la imagen. Además la canción aportaba el ritmo que requería *La Matriz*.

Tracto Inconcluso



*

Dos cuerpos recorren la distancia indescifrable entre dos lugares del movimiento.

Transitando entre lo formal de una estructura coreográfica y ese lugar inconcluso en el que se gestan los primeros impulsos de una kinética “libre” inherentes sólo al goce del movimiento.

*

Dirección Coreográfica:

Laura Corona.

Intérpretes:

*Paula Araya.
Georgia Del Campo.*

Realización Musical:

Adrián Díaz.

Propuesta general de diseño:

Laura Corona.

Confección de Vestuario:

Eva Hidalgo.

Duración de la pieza:

Siete minutos.

INDICE:

I. Proceso Creativo.	1
A. Las Intérpretes.	
B. Los Ensayos.	
C. Introducción al proceso creativo.	
II. Materiales para la Búsqueda del Soporte Coreográfico.	7
A. Acerca de la Danza Pura.	
B. El Lenguaje Verba en el Cuerpo.	
III. Propuesta de Diseño Integral.	14
A. Composición Musical.	
B. Vestuario.	
C. Iluminación.	
IV. Análisis Simple de la Pieza Coreográfica.	19
A. Tratamiento del Cuerpo.	
B. Tratamiento del Espacio.	
V. Guión / Eskaleta Coreográfica.	20
VI. Guión / Eskaletas Interpretativas.	24
VII. Reflexión final.	26
VIII. Bibliografía.	27

I. PROCESO CREATIVO.

(El material de todo este segmento fue extraído de las bitácora de ensayos y de investigación que se tuvo registro de cada detalle del proceso, posteriormente fue editado y desarrollado para ser incluido en este formato de memoria).

A. LAS INTÉRPRETES.

La decisión exacta del por que invitar a Paula y Georgia a participar en este proceso no la recuerdo con precisión.

De lo que si me acuerdo es que había pensado para el reparto, a dos bailarinas que tuvieran una visión más amplia del quehacer de la danza. Entonces un día me encontré con Paula, me contó que tenía muchas ganas de bailar, a mi me parece que ella tiene una visión interesante acerca del arte, así que la invité a hacerse participe de este proyecto. Por otra parte, sin haber hecho relación entre ambas, había pensado en invitar a Georgia. La había visto bailar y me gustaba lo que proyectaba interpretativamente. Ambas habían sido compañeras de la escuela y por ende el proceso sería más fácil con ellas, ya que habían bailado juntas y se conocían desde hace tiempo.

B. LOS ENSAYOS.

Los ensayos de la primera parte del proceso tuvieron lugar en la sala del colectivo de arte la Vitrina, espacio que arrendamos para efectuar dos sesiones (de dos horas) a la semana, entre mayo y agosto del año 2008.

Durante esa primera etapa de ensayos el quehacer se enfocaba principalmente en una búsqueda sin nombre, no había por mi parte ninguna idea formal que guiara la creación, sólo sabía, que había que partir por ejercitar la comunicación de ambas intérpretes a través del lenguaje dancístico de cada una.

Los ensayos se estructuraban principalmente de cuatro secciones que variaban en su orden según lo que iba sucediendo en cada sesión de ensayos. Contenían primero un calentamiento en cuál se buscaba también

sensibilizar el cuerpo de cada una con la otra, luego trabajábamos a partir de la improvisación y de material coreográfico ya construido, para llegar siempre a las conversaciones reflexivas que fueron tomando un rol protagónico hacia la búsqueda de sentido de nuestra exploración. Generalmente yo no llegaba a los ensayos con material de movimiento ya dispuestos, más bien me avocaba a observarlas dentro de las improvisaciones dirigidas y a partir del material que ellas me proponían, intentaba componer estructuras coreográficas. Para que los movimientos fueran venidos de lo que ellas mismas proponían desde sus cuerpos.

En la segunda etapa del proceso, los ensayos tuvieron lugar en Nimiku, donde nos reunimos solamente una vez a la semana en sesiones de tres horas. Claramente esta etapa fue mucho más corta que la anterior, ya que sólo pretendía un re montaje del resultado de la muestra del primera etapa del proceso. Entonces los ensayos se volcaron principalmente a realizar algunos cambios en la estructura y a trabajar técnicamente sobre la estructura coreográfica ya concebida.

C. INTRODUCCIÓN AL PROCESO CREATIVO.

El proceso creativo de esta pieza se abordó a partir de dos premisas, la primera exigía que la pieza coreográfica fuese un dúo y la segunda que respondiera al término de danza pura.

La vaguedad del término *danza pura* siempre ha representado para mí una gran interrogante, la cuál intentaría responder de alguna manera para poder enfrentarme con mayor sentido a esta creación. Durante el periodo de documentación acerca del término, aclararía de alguna manera los prejuicios con los que me enfrentaba a él desarrollándolos posteriormente hasta llegar a construir una hipótesis, de la cuál hablare más adelante.

El primer proceso de búsqueda se realizó desde inicios de mes de mayo del año 2008, hasta realizar la primera muestra (que constó de dos funciones) durante el mes de agosto del mismo año.

Después de haber compartido el trabajo en aquellas funciones, nos evocamos a evaluar el resultado, tomando en cuenta las apreciaciones que recibimos por parte de los espectadores con los que pudimos conversar.

-Primera etapa de proceso.

Lo primero que se me ocurrió, para guiar el enfoque de esta creación, fue la utilización de algún elemento (objeto) que me facilitara la conducción del sentido de la creación, algo desde donde agarrarme para componer la relación de las dos intérpretes en un espacio determinado. La utilización de zapatos como elemento escénico y de juego, fue lo primero que surgió en mi imaginario, pensaba en un espacio atiborrado de zapatos de todos los tipos en el cual las chicas tuviesen que abrir el suelo para pisar, que se pudieran relacionar con ellos, en fin, experimentar desde esa materialidad. Pero al probarlo ya en el segundo ensayo me di cuenta de que no funcionaba, que **no se puede buscar el encontrar en algo predeterminado, es como engañarse, es obsesionarse con un resultado.** No resulta buscar el encontrar, sino sólo buscar en el quehacer. Además la utilización de zapatos en escena le daba una carga simbólica muy fuerte al trabajo como para ser de danza pura y la idea era indagar en ese concepto dancístico, donde el cuerpo es el material único de la creación.

Me evoque así en llevarles algunos fraseos ya creados y en trabajar movimientos que creía que ayudarían a interpretar en el estilo y el flujo de estos, pero no lograba convencerme al verlas reproducir mis propuestas coreográficas. Entonces pensé que lo mejor era indagar en lo particular de las kinética de Paula y de Georgia, sin abandonar del todo mis propuestas de movimiento, pero creando para ellas y con ellas. Ósea, trabajar a partir de la historia de sus cuerpos, en ese momento surgió en mi la necesidad de conocer desde donde venía el deseo de bailar en cada una, cuales habían sido sus experiencias, para que y por que habían llegado a la danza. Para esto les pedí si podían escribir intentando responder a estas preguntas.

Ya nos habíamos situado en un lugar de búsqueda, desde ahí lo primero fue explorar el acople en el movimiento de ambas, cosa que no fue difícil encontrar en el transcurrir de algunos ensayos. A pesar de las particularidades kinética de cada una, lograban conectarse y al moverse juntas se complementaban y fusionaban de buena manera. Como método para lograr esa fusión, realizábamos al inicio de los ensayos un trote circular, simple, en el cual la única indicación era concentrarse en esa respiración, mantener el centro tomado y concentrarse en el ritmo propio, luego se buscaba un ritmo común de las dos, haciendo que ambas corrieran juntas, para después indicar durante el trote que: Aceleraran, bajarán la velocidad, cambiarán de sentido o se cruzarán entre ellas.

Después de haberlo repetido como inicio de ocho ensayos, más menos, se había logrado algo que no se bien como describir ni escribir, pero daba la sensación de un acople casi perfecto entre ambas.

-¿Como lograr esa sensación, ahora, fuera del trote, en la danza?

Para lograr reconocer los rasgos de lo que no se puede decir, había que recurrir a la palabra, a la palabra venida desde el inconsciente después de mucho rato de estar presente en la experiencia de movimiento... Entonces en uno de los ensayos el trote de inicio se extendió por más tiempo y al finalizar como siempre, bajando la velocidad e intensidad de los cuerpos, después de llegar al silencio en los cuerpos en el medio del espacio de trabajo, les entregue a cada una un papel y un lápiz para que escribieran acerca de los que les pasaba, de las sensaciones que en ellas provocaba el estado al cual se llegaba con el trote.

Del resultado de esos escritos que presento mas adelante extrajimos algunos significantes comunes y de mayor relevancia, de esos significantes cada una eligió algunos con los cuales después les encargue que redactaran una frase con algún sentido. A partir de esa frase la tarea fue traducirla al cuerpo en frase de movimiento.

Al crear cada una esa frase encontró el sentido más puro de lo que les sucedía durante el ejercicio de búsqueda del ritmo común, el sentido se reconoció a través de la reflexión de la frase de movimiento, todo esto fue encontrado o mas bien reconocido durante las conversaciones de ensayos.

Creo que la manera más sensata de nombrar la *danza pura*, es vivir en los cuerpos una experiencia única de movimiento, una experiencia que en este caso puede está influenciada desde el la lingüística, pero que se manifiesta de una manera libre y espontánea desde la interpretación con un discurso ya incorporado. Es parte de una suerte de azar aprehendido, entendido y practicado en los entrenamientos.

Es la única manera que se me ocurre para llegar a una composición pura, que no este del todo estructurada, que deje en cuanto a la interpretación un lugar al azar, ósea sería una **composición de orden de sentidos** y no de orden de movimientos. Entonces pensé que en una parte de la estructura coreográfica, sólo estaría dado el texto, el discurso interno para las intérpretes, teniendo claro así el porque y desde que lugar común del lenguaje se mueven.

Para eso se necesita enfocar el entrenamiento de las intérpretes desde la conciencia de cada una y con la otra, estar en un constante comprender, un dialogo que no permite fuga, no al menos la fuga de lo mecánico, una danza sin escudos de estructuras ni lenguajes establecidos, una danza desnuda...pura?

Quizás esta sea la única manera que hemos encontrado de movernos libremente, desde el límite infinito de los sentidos, desde lo infinito que otorga la palabra resonando en el cuerpo con el eco en los huesos, en los músculos, en el movimiento reflexivo y el diálogo con el *Otro*.

Entonces he logrado comprender que debo pensar la composición de este dúo no como una forma estructurada en tiempo, ni en movimiento, sino como un ejercicio dancístico que se develará en escena, en un orden y forma dado al azar del momento, manteniendo los principios que hemos venido trabajando en los ejercicios-experimentos de cada ensayo. Ambas intérpretes manejan ciertos códigos surgido en las reflexiones de cada ensayo, una especie de diccionario desde el cual nos comunicamos.

Al reunirnos un día, sólo a conversar acerca de lo que estaba pasando en el proceso del trabajo y pensando en que ya habíamos cumplido el plazo que había yo propuesto para la experimentación, debíamos tomar una decisión, más bien en cuanto al estilo y las opciones estéticas de los materiales con los que trabajaríamos en esta etapa de concretización del material coreográfico ya encontrado. Decidí conversarlo con ellas por que de ningún modo me interesaba tomar decisiones sola, sabiendo lo importante que era el trabajo de ellas como intérpretes. Conversamos largo rato acerca de lo que había ocurrido en estos más de dos meses de proceso y concluimos que a ellas no les interesaba reproducir una pieza coreográfica, a mi tampoco componerla, sabíamos que queríamos indagar en una nueva experiencia con la danza y eso era justamente lo empezaba recién a ocurrir, gracias a los ejercicios que surgieron con la búsqueda de la danza venida desde la experimentación con las palabras y como Paula y Georgia, las traducían al movimiento según sus experiencia con las significaciones del lenguaje llevadas al campo del imaginario kinético propuesto desde ciertos paradigmas.

Después de ese día reflexione en lo siguiente:

Otra manera de moverme, fuera de mí, otro lugar donde el movimiento es venido desde un sentido moviéndose dentro del cuerpo; un sentido propio de algo común llamado palabra, pero no de cualquier palabra sino de palabras venidas desde nosotras moviéndonos, palabras reflexionadas y resignificadas en el movimiento.

Sólo así creo que es posible encontrar un movimiento genuino, abstraído de la acción cotidiana del cuerpo en la danza, con un dejo de verdad absoluta que, ahora pienso, sólo se encuentra a través de la comprensión, del aprehender el movimiento después de haberlo reflexionado en uno mismo. Hablémoslo como movimiento común, con el cual me refiero a un movimiento compartido, colectivo, que al nacer de un cuerpo o de otro es enseñado para ser internalizado y enriquecido bajo el concepto del cuerpo común, que no significa el cuerpo de la repetición, tampoco del unísono en la danza, sino que son cuerpos que dialogan hacia un mismo sentido, cuerpos atentos, pensantes y reflexivos que buscan compartir una experiencia.

-Segunda etapa de proceso.

Re-montaje para la función de mi examen de grado.

Volvimos a reunirnos durante el mes de junio de este año, con el objetivo de sintetizar el material de la propuesta coreográfica anterior.

Revisamos entonces el material audiovisual que teníamos de registro, para que las chicas recordaran la estructura en general.

Sabíamos que tendríamos pocas horas de ensayo así que mi propuesta de re-montaje debía ser clara y certera con respecto a las modificaciones de la pieza. La principal modificación era transformar los diseños espaciales ya que ahora se sugería el tratamiento del espacio como pasillo, teniendo en cuenta que los espectadores estarían dispuestos en dos costados del espacio.

Luego de los arreglos espaciales, trabajamos dentro de la estructura en sí, omitiendo un segmento que realizaban anteriormente y sintetizando el fragmento improvisativo de la coreografía.

A partir de estas modificaciones se tomaron decisiones en cuanto a la edición del material sonoro, para que este se adaptara al nuevo sentido de la estructura.
Posteriormente trabajamos con la nueva edición musical, ordenando el tiempo de los distintos momentos coreográficos y aprovechando también de hacer los ajustes pertinentes en cuanto a la eukinética, la coreútica y la interpretación en general.
En los últimos ensayos sólo repetíamos la estructura para profundizar a partir de ésta misma.

II. MATERIALES UTILIZADOS PARA LA BÚSQUEDA DEL SOPORTE COREOGRÁFICO.

En éste segmento se da cuenta del material que fue consultado y algunas reflexiones que hice en torno a él, en vías de construir una mirada clara que me situara en un campo de estudio, con la intención de generar una cierta lógica que sustentara tanto la experimentación del método de ensayos como las decisiones que posteriormente debía tomar al momento de componer la pieza.

A. ACERCA DE LA DANZA PURA.

Estas son las definiciones que logré recopilar acerca de la *danza pura*, algunas la nombran de distinta manera, pero claramente el contenido esta develando al mismo término.

-“*Danza Absoluta*. El término se originó en Alemania como el resultado del énfasis de la forma dinámica en la danza alemana durante las décadas de 1920 y 1930. Designa la danza construida sobre el movimiento solo, sin ayuda de la música y de las otras artes. En este sentido es análoga a la tendencia, a la **forma pura** que se dio en otras artes durante el mismo período. No significa la danza última o perfecta, según se ha sostenido alguna vez.

Los experimentos en la denominada danza absoluta dieron por resultado un conocimiento completo de ritmos físicos como distintos de ritmos musicales, del flujo y reflujo del impulso muscular; de la relajación y de la tensión, y del movimiento como sustancia de la danza. Danza absoluta es, así, término sinónimo de danza moderna, expresión esta menos limitada en significado. Actualmente rara vez se presenta la danza absoluta en su sentido más puro, ya que los hallazgos permitieron a los coreógrafos agregar música y decorados conservando, a la vez, el predominio del movimiento.

El término danza absoluta resultó de un esfuerzo por parte de los bailarines en el sentido de distinguir el nuevo tipo de danza del ballet clásico. Además de ser confundido con el término danza moderna, se lo ha tomado también como sinónimo de danza abstracta. En parte puede considerárselo así por que suele expresar un estado afectivo del ánimo más bien que un tema concreto. Sin embargo carece siempre de música, mientras que la danza abstracta puede utilizar o no un acompañamiento musical.

“El termino es impreciso”, sostiene John Martín, “pues no hay absolutamente nada en la naturaleza o en el propósito de esta clase de danza que le impida ser descriptiva si así lo elige. Nunca se ha restringido, ni aún en su periodo más experimental, a lo absoluto. En verdad, no podría hacerlo a causa de su propia naturaleza, pues el movimiento del cuerpo humano esta inevitablemente ligado a la experiencia y no puede convertirse solo en una abstracción de línea y forma en ningún caso”.(1).

Se lo concibió originariamente como sinónimo de danza sin música, pero solo es en parte así ya que esta última puede ser expresión de una emoción y, por consiguiente, será danza dramática o descriptiva. La bailarina alemana Mary Wigman y aquellos que la siguen la denominaron también danza expresionista. Este término debe abandonarse por la misma razón que debe descartarse el de la danza abstracta”.(2).

(1). John Martín. América Dancing (Dodge, Nueva York, 1936)

(2). “Terminología de la danza moderna”. Paul Love.

-“Con frecuencia la danza carece de una referencia exterior identificable. Es simplemente danza, danza pura y consiste de movimiento abstracto.

Ésta es la danza por la danza, por su propio flujo intrínseco, su entusiasmo, su interpretación... es la celebración de movimiento en la forma... los números clásicos de apertura... las numerosas piezas de Vivaldi. A la gente le encanta bailar y hay otras personas a las que le encanta ver a la gente bailar. Así pues, el mensaje es con frecuencia... dancedmos.

A veces, cuando la gente se refiere a la “danza abstracta” está hablando de la danza pura, la que se caracteriza por su diseño geométrico. En este tipo de obras el interés se concentra en las líneas, los diseños, las formas y el movimiento de los cuerpos y no en su contenido emocional o intención dramática.”.(3).

(3). *“El acto íntimo de la coreografía”* .
Lynne Anne Blom / L. Tarin Chaplin.

Al hablar de danza pura y danza abstracta nos referimos a dos movimientos de vanguardia para su época, que coexisten e incluso pretenden desarrollarse bajo los mismos principios de no narratividad, no referencial y no representativa. Con estos “conceptos” en juego, el trabajo de los que desarrollan la danza pura y abstracta busca no tener más contenido que la danza en sí, una danza que no tiene referencias, que no es narrativa ni mimética; ósea no representa nada.

El mayor representante de la danza pura es Balanchine, a quien Cunningham le alega que su danza no es pura, por que es referencial a la música, ósea no se sostiene por si sola, ya que aún no puede desligarse de la música.

Por otra parte Cunningham crea danzas de vanguardia, donde el momento del montaje en si, se une con elementos traídos de otras artes, como las esculturas de Rauchenberg y la música compuesta por John Cage. Todos creaban por su parte y lo juntaban recién el día del estreno, entonces la danza no era referencial a nada más. Por esto Cunningham hace danza abstracta, por que no representa ni se refiere a nada, sólo trabaja el movimiento en función de una danza de formas... No toda danza abstracta es pura, la de Cunningham quizás si lo sea, pero esta situada y al estarlo forma parte de una obra llena de significantes, por ende será “leída” por espectadores quienes le darán un significado particular.

Sobre la estética pura.

“La constitución de la mirada estética como “pura” capaz de considerar la obra de arte en sí misma y para sí misma, es decir como “finalidad sin fin” esta vinculada a la institución de la obra de arte como objeto de contemplación, con la construcción de las galerías particulares y públicas después, y también de los museos y con el desarrollo paralelo de un cuerpo de profesionales encargados de conservar la obra de arte, material y simbólicamente; y también en la invención progresiva del “artista” y de la representación de la producción artística como “creación” pura de toda determinación y de toda función social.”

Pierre Bourdieu
“Las Reglas del Arte”

Reflexiones acerca del término *danza pura*.

Según lo que sé, cada vez que en la escuela se hace un encargo a los alumnos de composición coreográfica para trabajar una creación a partir del referente *danza pura*, lo que se hace es incentivar la composición a partir de lo que propone una cierta pieza musical, ósea que según el concepto manejado en nuestra escuela, la danza pura sería completamente referencial a la música.

Esta premisa que se nos impone a la creación, ha causado diversas interrogantes debido a la vaguedad del término en sí, y también a los pocos parámetros estéticos a los cuales referirse al momento de hablar de *danza pura*. Además he podido percatarme de que esta suerte de duda es bastante generalizada entre los pares de la danza.

Si bien percibo que en la mención de coreografía de la escuela, no hay suficientes instancias de reflexión crítica en torno a los referentes que inician un proceso creativo. Es más difícil aún, hablar de este referente cuando la premisa es no referirse a nada mas que a la danza, en un contexto contemporáneo en el cuál la danza incrementa cada vez más materiales (venidos de otras disciplinas artísticas) a su puesta en escena.

Se sabe que el movimiento del cuerpo conforman la sustancia de la danza, ésta al momento de crear una obra se ve compuesta no sólo por el movimiento sino que esta impresa de diversos significantes que vienen tanto desde la experiencia del coreógrafo(a), como de la del o la intérprete.

Todas estas experiencias están contenidas en la historia del cuerpo dependiendo del contexto histórico-social en el cual éste se haya desarrollado. Por más que la educación del cuerpo del bailarín o bailarina intente homogeneizar la forma del cuerpo y de los movimientos según la técnica en que se trabaje, es imposible borrar por completo la información personal de cada cuerpo y su particularidad kinética.

“Debido al predominio de este orden de significación, nunca estamos solos en nuestro propio cuerpo. Este es una superficie y un espesor de inscripción que sólo toma forma y sentido por las conminaciones culturales que llegan a dibujarse en él. Estamos en nuestro cuerpo ” como en una encrucijada habitada por todo el mundo”, escribe furiosamente Artaud, que vive en la desposesión y alienación la fidelidad de su cuerpo a una simbólica venida del exterior. Mi cuerpo es a la vez mío, en tanto carga con las huellas de una historia que me es personal y una sensibilidad que me es propia, pero contiene también una dimensión que se me escapa en parte y remite a los simbolismos que dan carne al vínculo social, pero sin la cual yo no sería”

*“Las Pasiones Ordinarias, Antropología de las emociones”
Le Breton, David.*

Según lo que propone Le Breton, el cuerpo en la comunicación es un significanté en sí, suscita la evidencia de lo que está socialmente construido. El individuo habita su cuerpo de acuerdo con las orientaciones sociales y culturales que lo atraviesan, pero vuelve a representarlas a su manera, según su temperamento y su historia personal. Si nos situamos a pensar el cuerpo en la danza bajo estas reflexiones, donde el cuerpo mismo es el relato, y pensando también que el ser humano no es puramente una expresión de su *cogito*, ya que en la danza encuentra una cierta manera de develarse y sustraerse a través de un juego de signos desde los cuales siempre habrá un grado de verdad del cuerpo individual que se manifestara en el cuerpo escénico.

Además durante el montaje de una obra intervienen muchos otros materiales significantes o lenguajes estéticos que conformarán la totalidad de la puesta en escena, siendo los más comunes de reconocer; la música, los elementos escenográficos (tales como la iluminación, la escenografía, el vestuario, maquillaje, etc.)La opción del espacio escénico a utilizar y el uso de recursos teatrales y audiovisuales que se observan actualmente en el desarrollo de la escena dancística en Chile.

Todas estas opciones de materiales estéticos a utilizar en la puesta en escena están llenas de información, imposibles de no significar. Y si a este enriquecimiento de la danza, que forma parte de la opción creativa lograda mediante el dialogo entre coreógrafo(a) e interprete, le sumamos la mirada del público, quien también significa, me atrevería a decir que es casi imposible montar una obra de danza pura, ya que si bien el proceso creativo se puede realizar bajo este concepto, en la praxis, ésta se vería reducida a un lenguaje interesante de movimiento, ya que el público en su rol de reinterprete de la obra, suele por naturaleza y por costumbre, atribuir significados que a veces ni el creador ha reconocido en la obra.

Entonces mi hipótesis es que...

La “*Danza Pura*” es un término obsoleto, ya que no existe al momento de ser instalada en escena.

Se puede realizar un proceso de experimentación a partir de lo que entendemos del término *danza pura*, pero esta no existe al momento de ser expuesta, ya que su principal objetivo como “estilo” es referirse solamente al movimiento, pero el cuerpo en sí en un contenedor de información. Entonces la premisa creativa de este término se ve atravesada tanto por la mirada interpretativa del público, como por la integración de otros materiales significantes que suelen conforman generalmente la puesta en escena de la danza.

Creo que, si bien, la tendencia creativa de la *danza pura* en sus inicios (décadas del 1920 y 1930), fue explorar en un lenguaje que la hiciera particular y la alejara del concepto kinético de la danza clásica, ésta se fue transformando e enriqueciendo con el tiempo, y claro, academizando la danza moderna, entonces este término de *danza pura*, que sus inicios bien hablaba de un estilo, fue trasladado al diccionario de la memoria dancística para nombrar a cualquier pieza o estilo de danza de los cuales no se puedan reconocer temáticas o estructuras de relatos con significado.

Entonces logro entender la ambigüedad del término en sí, ya que es usado para nombrar lo que no se puede reconocer. *Danza Pura*, dos palabras utilizadas para nombrar la ambigüedad que nos produce el deseo de significado en la danza.

B. EL LENGUAJE VERBAL EN EL CUERPO.

“Hay en la palabra, en el verbo, algo sagrado que nos prohíbe convertirlo en un juego de azar. Manejar con sabiduría una lengua es practicar una especie de brujería evocatoria”.

C. Baudelaire

Cuando me propuse por primera vez abordar esta creación, como uno de los encargos coreográficos para mi examen, tuve una lesión de tobillo que no me permitió bailar por un buen tiempo. En ese entonces había comenzado ya un proceso con otras chicas y la única manera que tenía para transmitirles claramente lo que proponía mi imaginario coreográfico eran las palabras. Desde ahí empecé a reflexionar en lo importante que era para la creación coreográfica la utilización de la palabra en el cuerpo.

Siempre hay una manera de decir las cosas, pero en la recepción del cuerpo del otro las palabras cobran diversas formas, transformándose en parte de un imaginario colectivo contenido en las experiencia del cuerpo de cada intérprete. A partir de este hecho casual que introdujo en mi una serie de interrogantes, fue que comencé a buscar documentación que viniera de teóricos que trabajaran desde una reflexión lingüística del quehacer artístico.

Es difícil escapar del sentido significante de las palabras en sus posibles conjugaciones y ordenes de significados.

Cuando construimos estructuras escénicas, los que participamos en el proceso creativo, debemos dialogar para llegar a la convención de lo que ocurre allí con los cuerpos, estas convenciones son sólo posibles a través del lenguaje verbal, es este el que nos permite la invención de lenguajes artificiales.

El pensamiento de la danza como arte escénico es también una convención del conocimiento del lenguaje verbal, del diálogo que se genera entre intérpretes, coreógrafo y espectador.

“ No sólo el coreógrafo ha hablado y habla en la actualidad de los signos de la puesta en escena; sino que el intérprete, como individuo y artista, posee un habla interna que ha actuado en los ensayos y actúa en la ejecución del texto coreográfico. En el mejor de los casos ese habla interna es externalizada en la intersubjetividad de os que hacen la obra. Allí, el intérprete habla los recorridos en el lugar del movimiento que ha producido y el coreógrafo escucha su idioma; el “diccionario privado” que mueve al intérprete. Como se habla el intérprete es como se mueve; y como habla en el otro es como podrá moverse”.

Silvio Lang.

Según lo que propone Silvio, las obras de danza se hacen con palabras y son completamente traducibles al lenguaje verbal a través del análisis de los significantes del movimiento, el cuerpo y la puesta en escena.

Desde esta reflexión venida del campo de los lingüistas, la danza como manera de escritura con el cuerpo en un espacio determinado formaría parte del territorio del *idiolecto*, perteneciendo así, a las formas lingüísticas propias del universo poético.

III. PROPUESTA INTEGRAL DE DISEÑO.

La propuesta de diseño para esta pieza coreográfica es bastante sencilla ya que desde un comienzo la creación se planteó sin la utilización de ningún elementos escenográfico que se sumaran a la composición de la escena. Ósea, que la danza se valdría, por decirlo de alguna manera, solo de ella misma. Esta decisión fue tomada debido ala premisa de encargo con la que nos enfrentamos al trabajo, el término “Danza Pura”. Desde el cual se entiende que la danza no se valdría de ningún artificio en su puesta en escena.

Entonces para esta pieza se desarrolló solamente la propuesta de vestuario, el diseño de iluminación y la composición original de la música.

Según las lógicas que se fueron reconociendo durante el proceso del trabajo, surge una mirada que plantea la diferencia kinética que ocurre en el cuerpo, cuando bailando desde el lugar del movimiento relacionado con el placer y el ritmo (Libre de fraseos predeterminados) y, también cuando baila desde el lugar formal del *cuerpo* en la danza. (Fraseos, unísonos, etc.).

A partir de estas dos miradas del movimiento se tomará en cuenta para diseño, el referente de *lo formal* y *lo informal* como concepto circundante en la propuesta general.

A. COMPOSICIÓN MUSICAL.

La composición de la música, la realizamos en conjunto con Adrián Díaz.

La elección de trabajar con el partió de la idea de trabajar la sonoridad de éste ejercicio desde la música electrónica, ya que esta aportaría esa sensación rítmica más bien pura, que se requería para desarrollar en las intérpretes el concepto del sentido de movimiento vibratorio.

En comienzo nos planteamos traducir en sonido la sensación que a mi me sugerían los momentos y sucesos del trabajo coreográfico. Yo los compartía con él y él, a su vez traducía el sonido que le parecía en las maquinas. Así fuimos llegando a acuerdos para lograr el resultado. La primera composición a la que se llegó constaba de dos temas musicales, separados por un silencio, ambos contenían unidades motívicas bastante similares, pero el segundo pretendía una rítmica de pulso más rápido que ayudara a la improvisación de las intérpretes en la segunda parte del desarrollo de la pieza.

Finalmente decidí suprimir el silencio que había entre los dos temas musicales, fusionándolos. Esto, por un asunto de necesidad en la estructura coreográfica.

Lo interesante de este proceso fue el como se hizo notar la retroalimentación entre la música y la danza en cuanto a la composición total de la pieza. Ya que siendo creada la música en base al movimiento, ésta no dejo de aportar en la atmósfera que se generaría al fusionarla con la danza. Además, ayudaba a poder determinar los ordenes cronológicos del momento de improvisación, en la segunda parte de la estructura coreográfica.

***Se adjunta el registro musical en la contratapa de este libro.**

B. VESTUARIO.

La propuesta de vestuario para esta pieza es bastante sencilla y funcional, ya que para esta creación coreográfica no hay una propuesta plástica que busque ir más allá del trabajo de las intérpretes en escena.

La idea central es que el cuerpo se vea lo más cotidiano posible, sin ninguna elaboración de artificios estéticos.

Por eso se pensó en diseñar un par de vestidos de corte común que tuvieran un pequeño detalle que nos llevaran al mundo de la ropa de fiesta, ya que en la segunda parte del trabajo las intérpretes bailan desde lo que les propone la música al igual como pasa en la informalidad del baile en las fiestas. Plasmando así, de alguna manera la idea de *lo formal* y *lo informal* al igual que como ocurre en la propuesta de orden kinético de la pieza coreográfica.

C. ILUMINACIÓN.

La propuesta de iluminación se instaura desde un diseño sencillo que busca aportar a la atmósfera en cuanto a lo que propone la pieza coreográfica.

El diseño entonces se desarrolla a partir de los dos grandes conceptos que propone la composición general, lo formal e informal del movimiento en la danza. Estos dos conceptos se traducen a la luz, tanto desde los tonos utilizados como en los movimientos que se realizan para la entrada y salida de las luces. Según esta lógica me parece que es acertado darle al trabajo un ambientación más bien cálida y brillante, en el que tome protagonismos el color magenta, ámbar y el verde, en contraposición con la luz sin filtros (luz blanca), que vendría de alguna manera a representar el universo de lo formal.

En el segundo segmento de la pieza, donde las intérpretes bailan fuera de estructuras, pensé que los movimientos lumínicos podrían en algún sentido acompañar esta especie de vibración del cuerpo, dando también a este momento un cierto aire “discotequero”, lo cuál se refiere a lo informal, a lo que está fuera de los parámetros de la danza como disciplina.

Como el acto coreográfico se desarrolla en un espacio tipo pasillo y está pensado para ser visto desde dos frentes, es fundamenta tomar en cuenta que la disposición de los instrumentos lumínicos debe realizarse en totalidad en forma cenital y lateral, ya que de otra manera la luz abordaría también el espacio de los espectadores. También se utilizan focos en posición lateral rasante, como forma de dar volumen al espacio y de favorecer a los segmentos en que se realizan fraseos de suelo.

Además se usa el recurso de iluminar en contra la puerta de entrada de una de las intérpretes, para aprovechar de dar protagonismo a este momento y así, poner el énfasis a lo que viene de afuera. Rompiendo la lógica del espacio cerrado, situando así, la diferencia entre lo que viene de afuera y lo que está adentro del lugar en que ocurre la danza.

IV. ANÁLISIS SIMPLE DE LA PIEZA COREOGRÁFICA.

“Tracto Inconcluso”, no es una construcción coreográfica compleja en cuanto a estructura y a lenguaje kinético, ya que desde el comienzo del proceso creativo, según lo que proponía la premisa de danza pura, se pensó en trabajar sin ninguna obsesión por un resultado. Proponía entonces el poner énfasis al trabajo de exploración con las intérpretes desde la idea de indagar en el como la palabra y los significantes afectan al cuerpo en movimiento y a la vez, explorar en el discurso interno del intérprete moviéndose.

Ósea que este en un trabajo más bien de carácter experimental, que no persigue profundiza en una propuesta escénica concreta.

Por consiguiente, la pieza no construye importantes líneas de tensión dramática, sólo pretende compartir una reflexión y develarla al espectador desde una estructura compositiva que le permita a las intérpretes entrar en la lógica de exploración acordada durante los ensayos.

A. TRATAMIENTO DEL CUERPO.

De manera objetiva, esta pieza coreográfica se plantea desde un lugar de la danza en que el cuerpo se mueve fuera de virtuosismos dancísticos, poniendo más la atención en el movimiento del intérprete desde un lugar sencillo y sensible, alejándolo del concepto demostrativo de la técnica en la danza. Trabajando con un cuerpo más cercano al cotidiano que se relaciona con el otro, a partir del concepto de cuerpo común.

B. TRATAMIENTO DEL ESPACIO.

El espacio de representación de esta pieza, esta pensado en sentido de pasillo. Los espectadores se instalaban en los dos costados más largos del espacio, desarrollándose el texto dancístico en esta especialidad que va desde un extremo al otro de esta especie de pasarela. Esta disposición espacial para el desarrollo coreográfico viene del término *tracto*; que significa espacio que media entre dos lugares. Lapsos de tiempo.

V. GUIÓN /ESKALETA COREOGRÁFICA.

“TRACTO INCONCLUSO”.

G. es Georgia.

P. es Paula.

* *Indicaciones Luz.*

** *Indicaciones musicales.*

PRIMER FRAGMENTO.

- SOLOS.

**(Oscuro).*

(Entra lentamente un punto de luz cenital, extremo del pasillo).

G.- Se para desde un asiento en las graderías, camina en círculos en un extremo del pasillo.

****Entrada musical** (Cuando ha realizado el primer círculo).

G.- Camina hacia la puerta entreabriéndola.

**(Entra luz desde afuera de la puerta).*

G.- Retrocede, cae de espaldas al piso, desarrolla ondulaciones.

P.- Desde afuera abre lentamente la puerta.

G. - Se levanta para caer en el mismo punto, mira hacia arriba un rato largo.

**(Foco cenital sobre G./ Luz tras la puerta toda abierta)*

P.- Se queda parada en medio de la puerta, mirando a G.

G.- Avanza, caminata pasillo, retrocede de espaldas hacia la puerta.

P.- Queda detrás de G.

(Ambas conectan el motivo “Me recuerdo” desde la mano y sin tocarse).

G.- Desplazándose por el pasillo, desarrolla motivo “Me recuerdo”.

P. - Vuelve a la puerta, cae deslizándose para recuperarse y correr adelante por el pasillo.

**SEGUNDO FRAGMENTO:
DÚO / UNÍSONO.**

{ Desarrollo de fraseos coreográficos con transiciones de caminatas y corridas. Los movimientos son sencillos en si, no requieren de complejas habilidades y están trabajados desde un lugar formal de la danza, recurriendo al unísono en la mayor parte de la estructura coreográfica de éste segmento }.

Realizan fraseo rasante por el suelo.
Detienen el movimiento quedando de espaldas, boca arriba.

-Primera intervención verbal.

(La indicación es verbalizar, de manera espontánea, lo que les está sucediendo en el momento presente; lo que ven, lo que hacen, piensan, etc.).

Han retrocedido hasta el centro desde ambos extremos. Miran sus manos...

Vuelven al silencio.

Secuencia de traslado de vibraciones por el cuerpo y desplazamientos por el pasillo alejándose.

Se mira desde los extremos. Desarrollo acumulativo de la vibración mientras caminan a encontrarse.

-Segunda intervención verbal durante la interpretación. Misma premisa anterior.

Ultima intervención de lo formal en la danza, pero con el ejercicio interpretativo de verbalizar mientras se mueven dancísticamente. Retoman el motivo de encuentro en el centro.

**TERCER FRAGMENTO:
IMPROVISACIÓN CON INDICACIONES ESPACIALES Y PREMISA INTERPRETATIVA.**

En esta parte del trabajo las intérpretes improvisan, no hay movimientos establecidos, por que se trata de desarrollar la danza fuera de lo formal. Intentando compartir en escena el lugar oculto e indescifrable en el que no se sabe si se divierten por que se mueven o se mueven por que están divertidas. Develando de alguna manera lo íntimo del placer de moverse por moverse. Es un lugar abierto en cuanto a la composición kinética, pero se encuentra orientado hacia un sentido por medio de premisas interpretativas y una cierta organización de los desplazamientos según las variaciones que suceden en la música.

Entonces, la idea principal de la interpretación es sólo moverse a partir de ritmo, conectando un estado lúdico, pensando sólo en la vibración que inicia el impulso del movimiento . La indicación espacial les propone(Utilizando la idea de pasillo) Ir desde un extremo al otro avanzando. Primero retrocediendo con vibraciones leves, luego incrementar la sensación de diversión al movimiento. En el centro del pasillo, pasar por el suelo, para luego subir y desarrollar la improvisación intentando llevarla siempre a un punto más alto en cuanto la vibración y conexión lúdica del movimiento.

Hasta detener el juego, parar de moverse, salir del estado interpretativo.
Abandonar del lugar de la danza, atravesando el pasillo hasta la puerta, mientras se escuchan los latidos de un pulso que también se extingue.

- **Termino de la estructura musical.
- * Encender luz de sala quitando la del pasillo.

VI. GUIÓN / ESKALETAS INTERPRETATIVAS.

Estos “guiones” fueron escritos por las intérpretes a petición, ya que el escribir y la palabra fueron fundamentales en el método con el que exploramos durante la búsqueda interpretativa de *Tracto inconcluso*.

Por ahora sólo incluyo el guión de Georgia, ya que Paula no me envió en suyo a tiempo.

Al poder leerlas se puede visualizar el como traducen el movimiento en palabras, ósea lo que están pensando mientras bailan, o lo que piensan para bailar.

Este modo de reflexión del movimiento danzado pretende develar a través del lenguaje verbal y la asociación libre del pensamiento, lo que le ocurren internamente al cuerpo en el momento mismo de bailar.

ESKALETA INTERPRETATIVA- GEORGIA.

Observo desde la gradería. Camino en círculos. Abro la puerta con certeza. Abajo retrocedo. Caigo. Abajo te recuerdo. Me recuerdo. Voy, no voy, caigo. Mira la luz. Espera, espera, espera, espera, espera.

Balance para ir arriba. Avanzo. Pelvis cortando el aire. Quedo, inhalo. Avanzo al centro, desde el centro. Espero el pie musical.

Brazo moviendo el aire. Arriba te recuerdo. Círculo. Empujo el suelo. Cedo el peso. Confusión!! Tengo que solucionar este momento. Detente. Pasa la Pau. Sigo, nos detenemos.

Miro el suelo, miro el horizonte. Caigo hacia atrás. Retardo la pierna, cruza. Mano por el pelo. Centro arriba. Detente. Detente y mira a la Pau. Corremos a la pared.

Miro por la izquierda. Se va la Pau. Alcánzala. Cae. Silencio. Espera. Paso por estrella, con tranquilidad. Tomarse el tiempo para avanzar, esperar. Abre la cadera, otra vez. Gira, inhala. Suelta, exhala... *Techo blanco, cables al aire, rojo y verde. Sobre rodillas, empujo el suelo. Pierna larga atrás. Centro y empuja...*

Miro a la Pau, veo a la Pau. Codo atrás, punta dedos. Codo entra para girar. Inhala, exhala, cae... *Techo blanco, ampolleta azul. Cierra pierna larga. Miro a la Pau. Repito, punta dedos, codo, espalda hacia la Pau, piel de las manos, aire, aura...*

Codo atrás. Miro la pared blanca, atenta al pie de la música. Deditos, 123, talón 12, gira 34, 123, 1 miro el hombro, avanzo, llego. 123, talón, llego 4, tiritito. Avanzo vibrando, vibrando más. Veo a la Pau, me da un poco de risa. Nos detenemos mirando a un costado.

Esperamos la música...*pin, pin...* Vamos desde la mano que pasa por el pelo. Cruza. Cae. Avanza con el centro. Detención. Izquierda, derecha, me alargo, chasé...chasé? *Qué es eso?...largo, abro la cadera. Traigo pierna izquierda. Me levanto desarrollando columna. Está la Pau.*

Nos miramos. *Vamos? Vamos...* Me detengo, la miro. Continúo. Miro lentamente. Corro con ella. Me detiene la pared. Conecta el centro. Comienza la vibración. Despacio, despacio, de a poco...
Geo.

ESKALETA INTERPRETATIVA- PAULA.

Tú: entras, caminas en círculos, abres un poco la puerta y ahí estoy yo , te miro, te miro por la puerta, entro cierro la puerta por dentro, llegas , tu y yo juntas comenzamos con la mano derecha, tu comienzas y yo te sigo, yo sigo sola con mi mano hasta chocar con la pared voy y vuelvo, voy al suelo, me desplazo, me deslizo más allá de la pared, abajo te recuerdo, con mi mano, va, vuelve...

choco con la pared, salgo de ahí, corro, te miro de reojo, salgo atrás mano, suelo, vamos, vuelvo al suelo, salgo del suelo. Te miro, mano atrás y vuelvo al suelo, vuelvo a salir y te miro me paro...

Te miro corro a la pared las dos miramos por la derecha, tu vas por la izquierda, corro bajando, cayendo al suelo, espero, me detengo, frase del suelo, trae rodilla, cadera al suelo, enrollamos, al suelo, miro al suelo, me levanto, te miro, mano atrás, repito al suelo, me levanto y la mano me lleva a ti, camino de frente, nos miramos, mano deditos, para atrás tiritón pierna, miro el hombreo, mano, repito deditos para

atrás cruzando, tiritón, te miro, te sigo, con el tiritón me junto contigo, miramos al frente, mano sale frase, al suelo, arriba, diagonal paso atrás, frase al suelo, entro al piso, frase al piso caigo, miro al cielo salgo mano, la mano me lleva a ti, frase con la mano, entra al suelo, frase...
Salgo del suelo, te miro camino algo, te voy a buscar, corro me detengo, me miras, me sigues llegamos a la pared, comenzamos a tiritar y a bailar.

25

VII. REFLEXIÓN FINAL

A modo de reflexión concluyente, pienso que “Tracto Inconcluso” es un ejercicio coreográfico que indaga en dos directrices del movimiento, una condicionada desde la formalidad de las estructuras coreográficas y otra venida del universo del movimiento libre y compartido. Claramente no es una gran propuesta coreográfica en cuanto a búsqueda de lenguaje corporal, ya que el énfasis del proceso estuvo siempre puesto en el proceso mismo y no en un resultado concreto.

Este trabajo, sólo pretende compartir una reflexión hecha durante ensayos. De esta manera vendría a ser un punto de partida muy interesante a desarrollar, fuera de los paradigmas del ejercicio coreográfico, en vías de propuesta compositiva que ahondara en lo ya encontrado a partir de la reflexión de esta pieza coreográfica.

VIII. BIBLIOGRAFÍA.

- Bernard, Michel, *De la création choreographique*, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Las Reglas del arte*.
- Centre national de la danse, *Anthropologie de la danse*, Pantin, 2005.
- Le Breton, David, *Las pasiones ordinarias, Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva visión, 1999.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 1995.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general* (tomo I), Buenos Aires, Losada, 2007.
- Lynne Anne Blom/L. Tarin Chaplin, *El acto íntimo de la coreografía*.
- Alberto Kurapel, *Estética de la insatisfacción en el teatro performance*.
- Janet Adshead / Valerie A. Briginshaw /Pauline Hodgins / Michael Huxley, *“Teoría y práctica del análisis coreográfico,1999.*
- Lang, Silvio, *Seminario intensivo de teoría y análisis de la puesta en escena*, 2008.
- Rodrigues Gomes, Gregorio, *Metodología de la investigación cualitativa*



Santiago, Julio del año 2009.

*Las distancias del imaginario son metafóricas
se puede estar como encerrado en un frasco de vidrio,
mientras parece que los espacios son los que fabrican las miradas.*

*Habitar el dulce veneno es reconocerse.
Una manera de fugarse a la mirada del otro,
de fugarse de uno mismo.*

DIRECCIÓN COREOGRÁFICA.

Laura Corona.

INTÉRPRETES.

*Jorge Carrasco. Sebastián Ruiz.
Danilo Sepúlveda. Jesús Rojas.*

DISEÑO DE VESTUARIO.

Felipe Toledo

DISEÑO INTEGRAL.

Laura Corona.

EDICIÓN MUSICAL.

(Einsturzende Neubauten-Rene Aubry-Cage)

DURACIÓN.

Ocho minutos.

INDICE.

I. Proceso Creativo.

- A. Tratamiento del Espacio.
- B. Tratamiento de los Cuerpos.
- C. Trabajo con los intérpretes.
- D. Resumen Bitácora de Ensayos.

II. Reflexiones de dirección.

- A. Escritos realizados durante el proceso de búsqueda.
- B. Conversaciones con Roberto Toro.

III. Material de Apoyo consultado para la Creación.

IV. Guión / Eskaleta Coreográfica.

V. Diseño Integral.

- A. La Luz.
- B. Vestuario.
- C. Objetos.
- D. Elección Musical.

VI. Reflexión Final.

- A. Evaluación de la pieza como objeto artístico.
- B. Evaluación de los intérpretes al proceso personal y grupal del trabajo

I. PROCESO CREATIVO.

A. TRATAMIENTO DEL ESPACIO

La lógica establecida para el uso del espacio es la del encierro.

Se plantea a los intérpretes una situación de estadía y sobre vivencia al encierro.

Por esto se decidió que el terreno de la pieza constara con dimensiones de cuatro por cuatro metros, a modo de que hubiera más cercanía entre los cuerpos y que las líneas de tensiones de estos en el espacio, fueran de distancias cortas en las que no se perdiera el foco a ambas.

Situarlos en una suerte de pecera desde donde estén siendo observados.

Un cuadrado recortado de luz, donde el cuerpo de la masculinidad de cada uno se relaciona con el de los otros a partir de la lógica que plantea el cuadrado como territorio escénico.

Los objetos que entran o salen de escena (Frasco y conejo de peluche) siempre lo hacen desde arriba del cuadrado, para no romper la lógica del encierro causando fugas por los costados del espacio.

B. TRATAMIENTO DE LOS CUERPOS.

En este segmento se imprimen las directrices que nos llevaron a resolver la propuesta de interpretación y corporeidad de cada uno de los cuerpos del *Dulce Veneno*. Según lo que proponía nuestra la lectura de la estructura coreográfica, hay dos formas de fugarse del encierro; tomar veneno o “volver” a la niñez.

Tomar veneno representa aparentemente un acto de valentía; pero es también en lo más profundo aceptar la condición de encierro.

El utilizar el recuerdo infantil como método de fuga esta solamente desarrollado en el cuerpo de Jorge, pero también Sebastián presenta atisbos de pasa por ese estado.

Descripción del prototipo masculino atisbado en cada cuerpo.

La búsqueda de un arquetipo se efectúo indagando en lo que cada cuerpo proponía, luego fue reforzado a partir de material de apoyo.

El comportamiento de Danilo, Sebastián y Jorge fueron esclarecidos gracias a la lectura del texto teatral “Severa Vigilancia” de Jean Genet.

Por otra parte la relación que tenía Jorge con la niñez no encajaba en los prototipos de personajes de “Severa Vigilancia”. Entonces se hizo relación a su arquetipo con lo que representaba la carta del loco en el Tarot.

Danilo.

El cuerpo de Danilo es el cuerpo del veneno. Es él quien lo prepara y está siempre en relación a lo que sucede con el frasco.

Es el cuerpo que hace contrapunto a los tríos, quedando a veces en los borde del cuadrado. Representa a lo amenazador de los contornos.

Llegamos a pensar que él es que lleva más tiempo en la situación de encierro, es por esto que lo mueve una especie de envidia que intenta apoderarse del lugar de los otros. Aunque no lo logra por que no puede nunca entrar totalmente en contacto real con ninguno de ellos.

Sebastián.

Es el cuerpo del poder , es quien de alguna manera ordena el espacio.

Representa al que le toca tomar lugar de poder sin quererlo, pero se apodera de él porque es el único mecanismo que tiene de mantener a salvo su lado débil sin ser herido. También es el que más expresa la sensación de encierro desarrollando una kinética rápida y entrecortada en algunos momentos de la estructura.

Es quien descubre su torso para mostrarnos el dibujo del corazón.

Se podría decir que es el personaje que tiene el arco de transformación más complejo de todos, viajando por los distintos estados del “veneno” durante la estructura.

Jesús.

Su cuerpo esta tratado con la fuerza de la juventud mostrando atisbos de inocencia y a la vez desarrollando la rabia contenida por la constante situación de sobre vivencia.

Su mirada por lo general mantiene una doble tensión.

Establece una relación con Sebastián la cuál sugiere, una cierta necesidad por parte de él de mantenerse cercano al cuerpo del poder. Rol que después se invierte en la transformación de Sebastián, quien termina necesitando de la fuerza de Jesús.

Jorge.

Jorge no acepta totalmente entregarse a la rutina del veneno, por que eso sería aceptar el encierro y su real fuga es imaginación, el volver a los lugares de la niñez. El prefiere suspenderse fuera del ahora, habita otro tiempo.

El arquetipo de su rol fue relacionado con la carta del loco en el Tarot, la cual es la única de los arcanos mayores que no tiene número, puede representar todas las demás cartas a voluntad sin identificarse con ninguna, funcionando a modo de comodín.

Su cuerpo es tratado desde la fuerza de liberación, el viaje, lo irracional, la huida y la locura. Es el que finalmente logra fugarse de la rutina escénica, extrapolándose a l lugar de su niñez estancada.

C) EL TRABAJO CON LOS INTÉRPRETES.

La mirada hacia los intérpretes de este ejercicio coreográfico, esta instalada en la masculinidad de cada uno de los cuatro diversos cuerpos. Señala, lo que ellos proyectan a través de su manera de moverse. La diferencia entre ellos es lo que vuelca interesante a la propuesta, es por eso que durante el proceso de creación el énfasis estuvo siempre puesto en el trabajo del intérprete. Primero por que me parece mucho más sensato componer para el cuerpo de ellos y a partir del material dancístico que ellos mismos proponen durante las improvisaciones, ya

que de este modo el material coreográfico es apropiado por el intérprete de manera más directa, ya que es venido de su universo creativo propio, compartido en el historial de los ensayos.

La segunda razón del por que abordar la creación desde el intérprete tiene que ver con una suerte de método de dirección desde la cual se pretende establecer una lógica retroactiva entre el material que

contiene el intérprete en su cuerpo y los enlaces que establece el coreógrafo desde su imaginario contenido tanto a partir de su experiencia como de la lógica que propone la escena en sí.

De alguna manera puede decirse que la tónica del trabajo con los intérpretes era de avance irreflexivo y retroceso metódico. Por lo general les pedía que construyeran frases de movimientos o guiaba improvisaciones en las cuales no había una premisa concreta. Luego revisábamos el material que de alguna manera yo recortaba y hacíamos pequeños segmentos de muestra en el transcurso del ensayo, para después reflexionar a partir del material compartido, a modo de concretar a través del lenguaje verbal lo que sucedía en el cuerpo.

Desde esta especie de análisis íbamos ligando los significantes que aparecían. Posteriormente, fuera de ensayo, yo intentaba unir de manera lógica lo que habíamos encontrado.

El entrenamiento de los intérpretes.

Había que trabajar de alguna manera en los cuerpos de los intérpretes conceptos que eran nuevos para algunos de ellos.

Me valí de la estructura básica del entrenamiento psicofísico, entremezclado con algunas aproximaciones de trabajo de análisis lingüístico como forma de ir transcribiendo y elaborando los sucesos dancísticos.

Más que indagar en el lenguaje técnico de cada uno, se pretendió recalcar de alguna forma en las maneras propias de interpretación enfrentadas a las peticiones de la dirección del ensayo. A partir de las particularidades interpretativas de cada cuerpo se llegó a formar una atmósfera común, la que demarcaría las relaciones que se irían estableciendo entre ellos.

Realizamos bastantes ejercicios que buscaban indagar en la comunicación del grupo como un cuerpo común. Entre los principales estaban las corridas circulares con indicaciones, las que casi de manera permanente fueron parte de las primeras secciones de ensayo.

También practicamos algunos ejercicios teatrales, tales como el entrenamiento de proyección vocal y el entrenamiento de bastón. aclarando que serviría para proyectar de manera clara la energía y la intención de las acciones que cada uno realizaba en relación con el otro durante la composición propuesta.

Hacia las últimas sesiones de ensayos se les pidió que acentuaran su nivel de concentración en los ensayos, ya que siempre en esta etapa del proceso creativo surgen un montón de nuevos cambios que

pretenden incorporar una unidad de coherencia mayor a los segmentos de la estructura. Creo que este fenómeno ocurre debido a que recién al momento de cerrar la pieza con un final se pueden visualizar claramente, en el material anterior, las necesidades rítmicas y estructurales de la composición.

Si bien, yo preparaba con anterioridad la estructura del trabajo de ensayo, siempre cabía la posibilidad de que el entrenamiento nos llevara hacia nuevas búsquedas, manteniendo la lógica de lo precedente. Entonces también yo como coreógrafa entraba en la improvisación, intentando objetivar el material que iba resultando, guiándolos, ahondando en lo que me parecía interesante, recortando lo que intuía que estaba de más. Era componer la improvisación misma atendiendo a las necesidades que proponía cada ejercicio escénico. Había que aprehender a escuchar la escena improvisativa, abandonando toda clase de caprichos personales para con ella.

D) RESUMEN BITÁCORA DE ENSAYOS.

A continuación transcribo de manera sintética lo sucesos más relevantes registrados en la bitácora del proceso de ensayo. No están enumeradas en este documento, pero si escritas en orden cronológico.

-Durante la primera sesión le transmití a los intérpretes las pautas del modo de trabajo que llevaríamos a cabo citando ciertos términos que serían fundamentales para que pudiéramos comunicarnos. También les dije que para mi era imposible saber de que se trataría este montaje, pero que sin duda llegaríamos a puerto gracias a lo que sus cuerpos me irían relatando durante el proceso.

Hablamos de que mientras estuviéramos en ensayo había que mantener un estado de alerta en el cuerpo, mantenerse concentrados en lo que sucedía “acá” intentando abstraerse de cualquier tipo de información externa. A este estado le denominamos *estar*.

Luego nos evocamos a conversar acerca del por que habían llegado a la danza, cada uno extendió el relato compartiendo parte de su experiencia de vida. Par mi era importante ya que poco conocía a cada uno y tenía necesidad de saber algo más de ellos. Sobre todo lo que pensaban de la danza, de donde habían aprehendido sus cuerpos, lo que pretendían de ella, etc.

-(...) Después de primera parte del ensayo les pedí que a partir del material del entrenamiento crearan un escrito libre sobre papel, a modo de jugar al cadáver exquisito. La indicación era que a partir de

lo escrito, cada uno creara una frase de movimiento. Luego intervine el trabajo personal de cada uno para hacer algunas correcciones que me parecían pertinentes.

El paso siguiente fue una muestra de lo trabajado ante el resto de los participantes del ensayo. Luego todos aprendimos la frase del otro, haciendo algunas variaciones en cuanto a la síntesis del movimiento, buscando ir a lo más pequeño, editando las transiciones entre los fraseos de cada uno a modo de compartir experiencias y sobre todo... observar el lenguaje del compañero.

- Trabajo dúo entre Sebastián y Jesús.

A partir de trabajo de cambio de roles de poder, surgió una situación en la que Seba manipulaba a Jesús dejándolo en ciertas posturas corporales, desde ese material, se dio la indicación de que observara de lejos y relatara una historia que se le ocurriera para cada postura en la que había dejado a Jesús, quien a su vez debía traducir el relato a movimiento. El Seba se convertía en una especie de autor intelectual de las acciones que Jesús realizaba. El relato condujo a la historia de un hombre llamado Raúl Cárdenas Opazo, quien se encontraba recluido por acumulación de delitos menores.
(...)

Fue a partir de este ensayo en que se empezó a trabajar la lógica del encierro para la indagar en el estado interpretativo.

-Otro ensayo les pedí que trajeran un objeto significativo para que indagáramos en la manipulación y la relación con él. No resultó bien por que no prepararon su objeto, incluso al conversar después del

ensayo acerca de esto, Jorge comentó que había pensado en traer un conejo de peluche de conservaba de la infancia, pero ese día se le había quedado. De ahí el conejo como metáfora de la infancia que finalmente terminó siendo el protagonista de la escena que resolvió este ejercicio coreográfico.

-Durante las siguientes sesiones seguimos casi la misma tónica del entrenamiento haciendo variaciones en la segunda parte del ensayo. Había días en que trabajamos únicamente sobre el material coreográfico que ya habíamos recolectado y otras veces el entrenamiento nos llevaba hacia una nueva búsqueda que según mi intuición podía llegar a relacionarse con el material desde el que ya estábamos trabajando.

-Comenzamos a trabajar a partir de la palabra veneno y de lo que para cada uno significaba. La palabra veneno surgió de una de las sesiones en las que yo pedía que hablaran mientras se mantenían en la constante del entrenamiento psicofísico.

Las indicaciones pedían por lo general que relataran una recetas del veneno, describir los efectos de éste en el cuerpo, reproducirlo, etc. Alternaba las indicaciones para hacerlos cambiar de estado por lo general se recurría a recuerdos de infancia, cumpleaños, canciones o solamente a la elaboración libre del relato a partir de lo que estaba sucediendo en el cuerpo durante la improvisación misma.

Durante la improvisación realizaba anotaciones breves que registraran de alguna manera la esencia de lo que iba ocurriendo.

-En los últimos ensayos que tuvimos dedicamos la mayor parte del tiempo en correcciones de lo ya instaurado, siendo esta una etapa que requería de mucha concentración por parte de los intérpretes, debían memorizar con rapidez y ser bastante resolutivos en cuanto a las propuestas de cada uno de ellos con el trabajo.

-Realizamos una muestra abierta a público con el objetivo de cerrar una etapa en la creación y también de recolectar las apreciaciones de los asistentes.

El compartir el material era muy importante para mí ya que me encontraba muy involucrada en el trabajo como para poder objetivar y tener una perspectiva crítica de toda la información que este ejercicio contenía.

A partir de los comentarios recibidos logré tener una mayor claridad de los momentos más débiles del ejercicio, que era en los que nos concentraríamos en los últimos ensayos antes de la función de mi examen.

-Fue el día de la muestra el primero en que pudimos probar los asuntos técnicos.

Tanto la entrada de los objetos a la escena como la edición musical. Era la primera vez que visualizábamos la totalidad de los materiales escénicos.

No contamos en la muestra con elementos lumínicos, solo teníamos la ampolleta azul, la cual resultó ser un buen recurso para la ambientación en la primera parte de la pieza, pero después tuve que prender la luz de sala y fue bastante notorio el cambio. Desde ahí reflexioné en lo importante que era el diseño de iluminación para lograr la atmósfera a la que pretendía llegar este trabajo.

Las obras son ecuaciones de experiencias formuladas desde el imaginario colectivo.

****Se anexa en la contratapa algunas paginas escritas a mano, extraídas de la bitácora original.***

II. REFLEXIONES DE DIRECCIÓN.

A) Escritos realizados durante el proceso de búsqueda.

-La química alquímica del veneno.

Finalmente el veneno reacciona de manera singular en cada cuerpo por que es cada uno él que se transforma al decidir beberlo Intoxicarse siempre será un buen escape, pero lo difícil es extraer la esencia del *Dulce Veneno*.

La sustancia siempre insiste en un mismo lugar del cuerpo. Exorcizar ese lugar es una formula física desconocida que habita en el cuerpo de cada uno.

-Los hombre tienen un solo ojo, su espalda, desde ahí se tragan el mundo.

La claridad aparece después de mucho tiempo.

Entonces la creación se formula a través de certezas en el imaginario.

No hay nada más real que el imaginario.

Pasado el tiempo lo único real que queda de nuestros sueños es el imaginario hecho obra.

Cuatro hombres

cuatro respiraciones... buscan un pulso común...

necesidad de multiplicar la presencia de los cuerpos en un mismo sentido.

B) Conversaciones con Roberto.

Invite a Roberto Toro, actor y mi colega de la compañía “Las Furias”. En algún momento sentí la necesidad de compartir mis inquietudes de dirección con otra persona, alguien que me ayudara a objetivar el trabajo, pensé en que fuera un hombre por la igualdad de género con los intérpretes, alguien de confianza con experiencia en la escena teatral, alguien que me ayudara a comprender algunas cosas claves del comportamiento masculino al cual yo no tenía acceso. Roberto pude aportar con su mirada tanto desde un lugar teórico como a partir de su propia masculinidad.

Visitas a Ensayos.

En total Roberto asistió a cinco ensayos con los chicos.

Durante el primero sólo se dedicó a observar el modo de trabajo y lo que teníamos armado de la estructura. A partir de este ensayo. Roberto me propone revisar el texto de “Severa Vigilancia” de Jean Genet. Para poner en el guión, especial atención en cuanto a las relaciones y las luchas de poder que se generan entre los personajes que se encuentran en situación de encierro, encarcelados.

La revisión de este texto fue de gran ayuda a la “construcción” de los prototipos del comportamiento masculino que cada uno trabajaría en la lógica interpretativa del encierro en Dulce Veneno.

Conversamos posterior a un par de ensayos, sobre las características de cada uno de los intérpretes y de que modo se podría trabajar en ellos de manera simple. Entonces surgieron por parte de Roberto algunas recomendaciones para enfocar el entrenamiento en el trabajo de conexión grupal, proponiendo el entrenamiento de bastón y algunos ejercicios de proxémica.

También hubo un ensayo en que le pedí que interviniera dando consejos a cada uno acerca del estado que debían trabajar y el tipo de respiración que les ayudaría tanto a conseguirlo como a mantenerlo durante el transcurso del ejercicio escénico.

Entonces Roberto a través de sus visitas y aportes, pasó a conformar parte del equipo creativo que éramos los intérpretes y yo.

III. MATERIAL DE REFERENTES CONSULTADOS PARA LA CREACIÓN.

La recolección de este material forma parte de la búsqueda de significantes que se van extrayendo a partir de las conversaciones en los ensayos, mediante las cuales se intenta encontrar una cierta lógica escénica a lo que ocurre durante las improvisaciones del entrenamiento. Para así ir construyendo a partir de una visión común, el imaginario que dará la sustancia a nuestro trabajo. Algo así como recolectar las pista de lo que va apareciendo entre todos, para poder yo después escoger, ordenar y disponer de ese material para la composición.

- El Veneno.

Del "Compendio de Toxicología General y Especial". Pedro Mata.

Pedro Mata en una de las tesis de este libro plantea que al ingresar el veneno al cuerpo humano, este pierde su forma. El cuerpo actúa como un laboratorio químico transformando las sustancias, a veces sin dejar evidencias de ellas en los análisis de fluidos corporales realizados después de la ingesta.

Hay venenos que obran por absorción o por contacto. La mayoría de ellos son descompuestos antes de pasar al torrente de circulación sanguínea.

Algunos Componentes Tóxicos.

- Cicuta.
- Ácido Hidrociánico.
- Ácido Arsenioso.
- Opio.
- Láudano.
- Ácido Cianhídrico.
- Ácido Sulfídrico.
- Azoato de Potasa.
- Sulfocianuro de Potasio.
- Ácido Oxálico.

- Ácido Tartárico.
- Ácido Nítrico.
- Ácido Hidroclórico.
- Alcohol.

-El Encierro.

“SEVERA VIGILANCIA” de Jean Genet.

La lectura de esta pieza teatral fue de gran aporte a la construcción de roles y por ende también a la aclaración relaciones que surgieron desde el discurso interpretativo.

Pero en particular me parecieron interesantes las indicaciones que hace para la obra.

De estas indicaciones rescaté lo siguiente:

-Toda la obra se desarrolla como entre sueños (...).

-Los actores intentarán tener ademanes torpes o de una rapidez extraordinaria, fulgurante e incomprensible. Si pueden velarán el timbre de su voz.

Evitar la iluminación rebuscada. La mayor luz posible: estamos en una cárcel (...).

-Los actores trabajarán sin valerse de ningún artificio, de ningún refinamiento. Cada palabra tiene que decirse con convicción. Nada de sutiles segundas intenciones (...).

-“El Cuerpo”.

El cuerpo es
cicatriz de la infancia,
agua caliente peces y plantas
polvo de arena, pitidos.
Submarino que vaga sin rumbo
la oscuridad con los ojos abiertos.

El cuerpo es
cicatriz de la infancia,
espía de las sombras,
prohibido escenario,
salvoconducto realidad,
simulacro de la existencia.

“Así Quiero Morir un Día”. Marina Oroza. 2005.

-“La Cabeza”.

La cabeza guarda en secreto
grandes mentiras
y la paciencia de los otros ojos
autoriza el crimen de la palabra
susurra la formula
de un veneno purísimo
lleva un abrigo de riendas.
La cabeza rompe (...)

“Así Quiero Morir un Día”. Marina Oroza. 2005.

IV. GUIÓN-ESKALETA COREOGRÁFICA.

DULCE VENENO.

**Indicaciones Lumínicas.
**Pies de sonido.*

*Esta pieza coreográfica es interpretada por cuatro hombres.
El sitio de la acción coreográfica, está pensado en forma de un cuadrado de cuatro por cuatro metros.*

Je. = Jesús.
Jo.= Jorge.
S. = Sebastián.
D.= Danílo.
T.= Todos.

**Luz de linterna.*

S. Mueve rápidamente los pies, alumbrándolos con una pequeña linterna, la que después de realizar su secuencia direcciona hacia D.
(Kinética rápida y cortante, estado de la desesperación por el encierro).

**Luz de Ampolleta.*

D. Esta “parado” en un rincón del espacio cuadrado, sostiene un frasco transparente con líquido azul, sobre el cuál hunde la punta de su dedo.

D. De una manera muy calmada y cotidiana revuelve en líquido con su dedo mientras mira fijamente a Je.
Se. Comienza una camita recta y constante desde un extremo a otro por la línea del fondo del espacio.

**Luz cuadrada comienza a delimitar el espacio de manera débil y pesada a la vista.*

Je. Esta sentado en cuclillas golpeando el piso, con su puño, pausadamente.(Respiración rabia contenida).

Jo. Se mantiene mirando hacia la esquina de la ampolleta, tiene una leve sonrisa en su rostro ensoñador.

**Luz sube de intensidad (Quizás movimiento brusco).*

S. Se detiene con una fuerte mirada amenazante hacia Je.
Je. Responde la mirada.

T. Se detienen, se miran.

(Primer silencio tensionador)

Jo. Reacciona contrayendo su cuerpo.

***Entrada del TRACK 1.*

Jo. Se levanta mira hacia arriba, baja girando.

Je. después de mirarlo se para lentamente y camina hacia el centro del cuadrado.

Se. Retoma la caminata constante.

D. Lleva el frasco hasta el suelo y lo arrastra hacia el otro extremo del espacio por la línea del primer plano.

**Baja la intensidad de la ampolleta.*

Jo. Se une al movimiento monótono de hastío de Je.

Se. Varía su caminata, la entremezcla con la secuencia de la primera imagen y la acorta a la mitad de su recorrido

D. Ha manipulado el frasco del veneno y lo arrastrado hasta la esquina anterior izquierda del cuadrado. Se percata de que el resto lo está observando. Se levanta y les muestra el frasco de manera amenazante.

(Segundo silencio tensionador)

Se. Avanza decidido hacia D. llevando con el a Jo. y Je.

D. Ofrece el frasco a S.
Jo/Je. Retroceden de la situación.
S. Rechaza el ofrecimiento.
T. Caen al suelo, desarrollo del fraseo del “mareo” y la caminata del “abandono”.
Jo. Vuelve su foco hacia la ampolleta.

** Sube la intensidad de la ampolleta.*

T. Miran hacia la ampolleta.
(Tercer silencio tensionador)

T. Retoman la caminata, miran violentamente al cielo, caen y retroceden por la diagonal.
S. Retoma la secuencia de soportes que realiza en el inicio, ahora en el centro del espacio.
Jo./Je. Lo miran, retroceden subiendo hasta pararse uno a cada lado de S. a quien miras de re ojo.
S. mantiene una dura mirada hacia el frente.
D. Se ha queda con el foco fijo en el frasco del veneno. Incorpora en su espacio una cierta mimesis del movimiento de los demás.
Je./Jo. Confabulan contra S. persiguiéndolo por el espacio. Hasta generar entre lo tres un trote fijo que se va acelerando hasta llevarlo al máximo de los intérpretes.
Je. Para la situación emitiendo un grito visceral.
D. Cae desplazándose hasta el centro del espacio en primer plano.
T. Avanzan hacia D. quien se incorpora.

T. Retroceden en línea hasta el último plano.
Jo. Emite un ruido extraño, los demás lo mira con asombro cotidiano
T. Avanzan hacia el lugar donde está el frasco. Realizan el gesto de tomar veneno.
Jo. Se levanta fuertemente retrocediendo hacia el fondo del extremo izquierdo del cuadrado.
S. Ha quedado mirando fijamente a Je. Que cayó al suelo.
D. Repite el gesto de beber veneno y cae al lado de J

(Cuarto silencio tensionador)

****Entrada TRACK 2.**

(Desarrollo de dúos dentro de la estructura).

S. Toma el pie de Je. y lo arrastra por el espacio.
D./ Jo. Desarrollas su dúo, en el cuál hay un pequeño momento en el que D. intenta alcanzar el frasco que lleva Je. En su mano.
Je. Le entrega el frasco a S.
S. Derrama un poco del liquido, hacia el que se acerca Je.
D. Se escapa del fraseo con Jo. avanzando hacia la esquina izquierda del primer plano.
Jo. va a buscarlo levantandolo entre sus brazos, a su vez D. muestra un pequeño muñeco.
Je. salta a los brazos de S. el que después de soltarlo salta sobre los brazos de él.

(Cruce espacial de los dúos con tomadas).

S. Intenta entrar en el cuerpo de Je. Quien permanece inmutable y sostiene una respiración progresiva que lo lleva a la rabia.

Jo./D. Desarrollan una situación de movimiento en la que uno ofrece el veneno al otro.

D. Introduce el pequeño muñeco dentro del frasco. Ambos toman el frasco y lo rodean.

Je. Toma bruscamente a S. y lo aparta de su cuerpo. Se quedan mirando frente a frente.

D./Jo. Caen a piso al mismo tiempo en que S. empuja a Je. quien también cae.

S. Camina con directo hacia la ampolleta, el resto se levanta del suelo. Je. lo detiene por la espalda.

Jo. Detiene a D. quien al igual que S. entrega su peso para ser trasladados en sentido circular.

T. Realizan fraseo del “recorrido del veneno por el cuerpo” hasta caer de espaldas.

S. Ha quedado en una esquina, su torso esta descubierto y tiene dibujado un corazón, al cual señala remarcándolo con su dedo índice. Retrocede hasta el fondo del espacio y mira la ampolleta hacia la cual se dirige.

T. Avanzan también en dirección a la ampolleta manteniendo el foco en S. hasta que llegan a la esquina, miran fijo hacia la luz azul.

(Quinto silencio tensionador)

**Se apaga la ampolleta.*

T. Retroceden y repiten un fragmento del fraseo del “recorrido del veneno en el cuerpo”.

Je. Avanza veloz hacia el primer plano del centro del cuadrado. Realiza un golpe en el suelo.

T. Retoman en golpe el cual los lleva a la última frase de movimiento, la cual requiere una exigencia física mayor llevando al cuerpo al extremo de la repetición.

**Solo quedan encendidos los focos rasantes.*

Jo. Se detiene de un suspiro viniendo casi de un ahogo. Queda mirando fijamente un punto en lo alto de la esquina anterior izquierda desde donde baja un conejo de peluche (metáfora de recurrir a los recuerdos infantiles como mecanismo de fuga).

**Una luz cenital y recortada cae sobre el conejo y Jo./ Se apagan los rasantes.*

T. Siguen realizando el fraseo casi como un murmullo constante en la penumbra.

Jo. Se acerca caminando hasta él conejo que queda suspendido a la altura de sus ojos. Intenta alcanzarlo con su mano, pero la imagen se desvanece en la oscuridad .

**La luz se va lento, hasta llegar a negro total.*

-FIN-

V. DISEÑO INTEGRAL.

El concepto plástico de *Dulce Veneno* intentará llevarse a cabo a partir de las directrices propuestas desde el tratamiento del **espacio** escénico, que es un cuadrado de cuatro por cuatro metros.

Indagará tanto en lo referente al universo infantil como en lo que respecta a lo encontrado a partir del significativo veneno en los cuerpos de los intérpretes, respondiendo a la lógica propuesta del encierro.

A. La Luz.

La dramaturgia lumínica de esta pieza juega un rol fundamental ya que además de dar la atmósfera general, es la encargada tanto de encuadrar el espacio escénico como de señalar las situaciones a las que se les pretende dar más protagonismo.

Existe la aparición de una pequeña luz de linterna en la primera escena, la cual busca señalar solamente el movimiento del intérprete que la manipula.

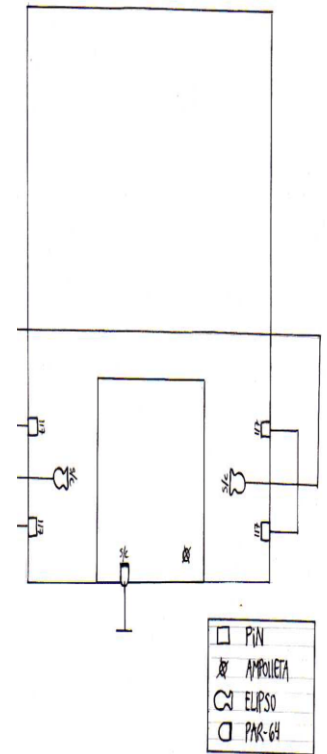
Como base propuse la utilización de dos focos elipsoidales que iluminaran el cuadrado espacial.

Luego pensé en la idea de la ampolleta azul, que con su luz fría y densa aportaría una atmósfera interesante a la composición, además la ampolleta sería utilizada como objeto permanente en escena el cual simbolizaba metafóricamente el punto de fuga del espacio encerrado.

También creí pertinente la utilización de focos rasantes que de alguna manera dibujaran líneas de tensión espacial en el piso y le dieran una línea recortada a los cuerpos mientras realizaban fraseos en el suelo.

El uso de cenitales y frontales se justifica para señalar claramente ciertas situaciones de importancia en el desenlace del ejercicio coreográfico.

ANTA ILUMINACION «DULCE VENENO».



El trabajo de diseño y confección del vestuario fue entregado a Felipe Toledo, quien traducía lo que yo le aportaba a la propuesta y entregando su visión a partir de visitas a algunos ensayos.

Sabíamos que contaríamos con un bajo presupuesto, así que había que desarrollar una propuesta simple que fuese coherente con los conceptos centrales que planteaba la composición.

Además había que plantearse que lo más importante era la información que entregaban los cuerpos, por ende el vestuario no debía aportar demasiada información. Por esto decidimos utilizar lo neutro del valor negro, en la confección de pantalones que fueran cómodos para el movimiento de los intérpretes y también para la confección de las poleras que seguían una línea de corte casi deportiva pero que tenían algunas diferencias entre ellas según las necesidades de cada intérprete.

C. Objetos.

Aparecen en la escena tres objetos relevantes:

El primero es un frasco de vidrio el cual contiene agua, este frasco es venido del universo de lo cotidiano y simboliza lugar contenedor del veneno.

El segundo objeto es un pequeño muñeco, venido del universo de lo infantil y perverso. Es colocado dentro del frasco como metáfora de l encierro y la manipulación de poderes. Como último objeto baja desde el “cielo” un conejo de peluche el cual cumple el rol de llevarnos al recuerdo de la infancia, como única posibilidad de fuga en la constante de la lógica del encierro.



D. Edición Musical.

El tratamiento de la música en relación con la escena es de carácter netamente atmosférico. Proponiendo además momentos de silencio en los que el sonido del cuerpo cobra todo el protagonismo sonoro.

Ósea que el material sonoro se integró posteriormente al material coreográfico existente.

VI. REFLEXIONES FINALES.

A. Evaluación de la pieza como objeto artístico.

Si bien logramos cerrar el ejercicio coreográfico de manera coherente con dialéctica que se proponía desde la dirección, es notorio su carácter de ejercicio de experimentación, ya que pienso que llegamos a varias situaciones interesantes en las que no tuvimos el tiempo de profundizar.

Además creo que debemos insistir en el trabajo de la propuesta interpretativa. Eso es trabajar sobre los cuerpos mismos y conlleva un proceso de entrenamiento mucho más acucioso en cuanto al desarrollo de las características de cada uno, las cuales comenzaron a dibujarse recién terminada la pieza.

Hablando desde el gusto quede conforme con este ejercicio, pero creo que es un esbozo de un buen trabajo. Un esbozo sobre al cual hemos decidido insistir a partir de una decisión tomada en conjunto con los intérpretes.

En cuanto al trabajo de los chicos he quedado conforme ya que vi en ellos un proceso evolutivo desde el inicio hasta la concreción del material. Claramente algunos lograron más que otros los objetivos propuestos desde la dirección, pero todos mantuvieron interés hacia la propuesta logrando involucrarse de manera creativa en el proceso.

La evaluación sobre la disposición de cada uno hacia el trabajo y las correcciones que se hicieron desde la dirección, no están expresadas en este documento ya que creo que forman parte de intimidad de nuestro proceso.

B. Evaluaciones de los intérpretes acerca del proceso personal y grupal del trabajo.

(Danilo).

Creo que mi proceso personal con el trabajo fue evolucionando es función de las tareas y actividades propuestas por la coreógrafa. De esta manera resulto importante para mí y muy enriquecedor el tiempo dado a la experimentación, al juego, al probar, es decir, la importancia dada al entrenamiento y la conexión a nivel

emocional y física lograda en la preparación, antes de proponerse fijar movimientos y construir la obra coreográfica.

En todo este proceso previo a la construcción de la obra me nutrí al máximo de nuevas herramientas creativas, y mi relación con el trabajo grupal, el momento de componer la obra, creo que fue creciendo de menos a más, para lograr sentir más a fondo mi conexión con el grupo.

(Jesús).

Esto me ha servido para los procesos de creación en trabajos de la universidad, aprendí a trabajar la información real, conexión con el cuerpo del otro, entrenamiento psicofísico, esto me va a ayudar en alguna mención a futuro...

Me agrada trabajar con Laura, se da la instancia de compartir y momentos de seriedad, para introducirnos en la interpretación del personaje. También el trabajar con gente nos ayuda a interiorizar cada vez más con este, fue fructífero y determinante el proceso de trabajo.

(Sebastián).

Una de las dificultades de un trabajo coreográfico es captar el movimiento y ajustarlo a un cierto concepto que contenga sentido. En este trabajo siento que nos hemos relacionado con una dinámica de “hacer” sin perseguir un objetivo ulterior. Creo que esta forma permite una liviandad en los ensayos y además una claridad dentro de la comunicación entre el grupo.

Me gusto mucho que hayas optado por hacer un ejercicio coreográfico y por sobre todo tu capacidad de ir fijando lo necesario para construir una idea en movimiento.

Siempre se puede arriesgar más, empujar al intérprete (ya seamos nosotros mismos u otro), al límite.

Yo también estoy en una búsqueda y con tu trabajo he aprendido y comprendido montones.

Gracias por la energía, la madurez y tu capacidad resolutiva que me parece importantísima dentro de esta pega. Agradecido.

(Jorge).

En lo personal me ha gustado mucho el proceso que a ocupado la coreógrafa para llevar a la práctica y poder desarrollado el lado interpretativo, he aprendido mucho de cada ensayo, cada método ocupado tanto en la práctica como en la composición, como intérprete siento que me ha permitido poder indagar y descubrir distintos tipos de emociones siendo esta como rol protagónico en su tiempo real.

Haber participado en esta composición me ha abierto distintos tipos de posibilidades para poder desarrollarme como intérprete , para mi es un proceso nuevo y distinto el método que ha utilizado para trabajar, además que ha permitido también pasar por distintos pasajes de mi vida, revisando y sacando a través de las distintas sesiones que hemos tenido, por mi parte siempre estuve dispuesto en cada ensayo y agradezco la oportunidad de haber participado en esta .ya que me ha puesto en practica y situarme como intérprete y poner a prueba mis sentidos, a lo largo de los ensayos y de los distintos tipos de metodología que ha utilizado en cada sesión he podido desarrollar mis sentidos además la forma de

1. trabajo ha sido muy humana y eso nos ha permitido realizar el trabajo con toda confianza además que la forma que ha llevado para este proceso ha sido muy buena porque nos permite proponer y eso hace que nos sintamos bien familiarizados con la obra en si, el trabajo ha sido provechoso y abierto en el sentido de la convivencia con los compañeros y esto hace mas valorable lo que he conseguido como persona. agradezco también la posibilidad que me ha dado Laura para trabajar y la confianza que me ha entregado. Además de las herramientas que ha aportado en lo personal se agradece.

*** ANEXO ***

(RESUMEN BITÁCORA DE ENSAYOS)