

**REFLEXIONES SOBRE EL USO DEL OBJETO EN LA
INTERPRETACIÓN- CREACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA**

Informe Interpretación-creación

Karol Bibiana Castillo Reyes

Septiembre de 2017

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Trabajo de Grado

TRÁNSITO 3-50

Nombre de la Obra: Tránsito 3-50

Director: Wilmer Jiménez

Intérpretes creadores: Natalia Gómez, Camila Nieto, Karen Paredes, Cristian Cárdenas, Bryan Corredor, Karol Bibiana Castillo.

Duración: 45 minutos

Temporada de estreno: 24 de noviembre 7:00pm y 25 de noviembre 5:00pm y 7:30pm, Teatro Villa Mayor , Bogotá Colombia.

SINOPSIS

Tránsito 3-50 es una propuesta escénica que surge de la investigación sobre la movilidad articular propia de cada cuerpo danzante, es una búsqueda de un lenguaje que nos permite inquirir en lo más profundo de nuestros estados individuales y colectivos de conciencia, sensación y percepción.



COLECTIVO



Departamento Coreográfico es un colectivo de danza contemporánea, que nace en el 2016 motivado por un interés grupal de jóvenes bailarines, en explorar el movimiento y la creación escénica. En este espacio se indaga alrededor de las diversas prácticas creativas, buscando desarrollar una idea coreográfica en torno a la danza contemporánea y la interpretación construida desde las diversas informaciones y preguntas de sus integrantes. Departamento Coreográfico es una apuesta por descubrir nuevos caminos de hacer y pensar la danza, es un laboratorio donde se propone encontrar una interfaz, un lugar de interacción, un espacio donde se desarrolle la mixtura de diversos lenguajes del movimiento y la escena.

REFLEXIONES SOBRE EL USO DEL OBJETO EN LA INTERPRETACIÓN- CREACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA

Informe Interpretación-creación

¿Cuál fue el impacto del objeto escénico de los procesos interpretativos-creativos en la obra

Tránsito 3-50?

OBJETIVO GENERAL

Reflexionar sobre el uso del objeto escénico en la danza contemporánea, a partir las experiencias interpretativas y creativas en la obra *Tránsito 3-50*.

Objetivos Específicos

- Identificar los procesos de lectura y uso del objeto por parte de los bailarines durante el proceso creativo e interpretativo de la obra.
- Reflexionar sobre el uso del objeto para la escena, desde una observación-participante a partir de mi rol como intérprete-creadora en la obra *Tránsito 3-50*.

REFLEXIONES SOBRE EL USO DEL OBJETO EN LA INTERPRETACIÓN- CREACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA

Informe Interpretación-creación

Mi participación como intérprete-creadora en la obra *Tránsito 3-50*, se convierte en una oportunidad para condensar y reflexionar en mi interés sobre el uso de objetos para la danza contemporánea, iniciado desde diferentes ejercicios de clase a lo largo de mi pregrado. Esta obra, cuyo origen surgió con lo que popularmente conocemos como “movimiento por el movimiento”, generó diferentes experiencias sobre el proceso creativo alrededor del objeto.

Desde estas vivencias, propongo una reflexión y análisis en el siguiente escrito, mostrando a través de la simpleza de la caja de cartón en *Tránsito 3-50*, la verdadera complejidad del elemento inerte en la escena; identificando los procesos de lectura y uso objetual de los bailarines, desde una observación-participante durante el proceso interpretativo-creativo de la obra.

Mi intención al preguntarme cuál fue el impacto del objeto escénico durante el proceso interpretativo-creativo de la obra *Tránsito 3-50*, radica en describir las experiencias del uso del objeto en una pieza de danza contemporánea, cuya intención no estaba encaminada a la resignificación del objeto. No siempre somos conscientes de estos procesos de creación que en varias ocasiones realizamos por “intuición” o más bien desde la experiencia cotidiana; así que siendo creadores de movimiento, debemos reconocer nuestras cualidades y capacidades corporales que permiten otros caminos de percepción objetual, al igual que somos agentes constantes de resignificación, al intervenir el espacio y los objetos a través del movimiento.

ORIGEN TRÁNSITO 3-50

El director de la obra Wilmer Jiménez, nos convoca para ser intérpretes de su nueva creación; como compañeros de universidad con los que compartimos enfoques similares en nuestro pregrado, esta fue una oportunidad para trabajar juntos en pro de una misma idea, bajo nuestro común interés en la danza contemporánea.

Se inició con un trabajo de mesa donde Wilmer nos explicó el origen de su idea: *Tránsito 3-50* proviene de un libro viejo que encontró en un rincón del salón del palacio de la Merced, donde ensayabamos nuestro montaje de



Fotografía: Karol Castillo, trabajo de mesa. 2016

grado dirigido por Carlos Jaramillo. En ese entonces, Wilmer se encontraba recuperando de una lesión de rodilla y se dedicaba a observarnos o buscar algo en qué entretenerse; encontró este curioso libro cubierto en cuero marrón, titulado en dorado *Tránsito 3-50*, con hojas de retículas verdes sin ningún escrito.



Fotografía: Wilmer Jiménez, Primer resultado trabajo de mesa. 2016

Luego del inicial trabajo de mesa y actividades propuestas por el director, concluimos que *Tránsito* daba cuenta a los verbos transitar, pasar de un lado a otro, transformarse, desplazarse e inevitablemente es movimiento, nuestro objetivo principal, danzar teniendo como premisa el movimiento articular y significado del título de la obra para la creación y luego involucrar simultáneamente la caja de cartón. La primera aclaración del director fue no tener interés en decir “algo” en concreto, ni que la obra tuviera una narrativa específica, solo quería cuerpos móviles -que inevitablemente darían significado- y luego encontrar la interpretación y orden en la macro-estructura de la obra planteada.

LA CAJA DE CARTÓN EN *TRÁNSITO* 3-50



Fotografía: Dana Martini, Teatro Villa Mayor, 2016

El uso de la caja en la obra *Tránsito 3-50*, inició con un objetivo estético en cuanto a escenografía y de manipulación para una sección de la macro estructura planeada por el director; como describí anteriormente, el movimiento articular y la interpretación de los bailarines de la palabra “tránsito”, fueron las principales premisas para la creación de la obra; por ello, ocurrió una exploración del objeto, la cual comparándola con la posterior adaptación de la obra en un espacio no convencional, pudo haber sido más profunda y así generar mayor información y herramientas para la creación e interpretación. No obstante, el proceso de creación propuesto por el director en este caso, dio luz para observar el tipo de lectura que solemos tener los bailarines ante los objetos en pro de la creación, en la cual generalmente siempre damos prioridad al movimiento del bailarín, utilizando el objeto como un trampolín que impulsa la creación coreográfica.

Solamente buscábamos posibilidades de movimiento con el elemento sin intenciones comunicativas, finalizando con diferentes interpretaciones de los espectadores, quienes en general buscaron significado a la caja e imaginaron su contenido (físico o metafórico) a partir de la interpretación de nuestros movimientos y el uso de la caja en el espectáculo; por ende me hace pensar en la importancia de llegar a la minuciosidad de los objetos, entenderlos y manejarlos, siendo conscientes de dónde surge esta información y lectura objetual, para que exista mayor claridad a la hora de resignificar los objetos para la escena. En *Tránsito 3-50* no “buscamos decir nada” pero dijimos mucho, inevitablemente el cuerpo humano y el cuerpo “inerte” siempre comunicarán desde la quietud y desde su movimiento.

PROCESO INTERPRETATIVO- CREATIVO DESDE LA RELACIÓN

BAILARÍN-OBJETO

El contexto natural configura social y psicológicamente a un ser humano, teniendo en cuenta que no es el único factor determinante, moldea la evolución genética humana (color de piel, altura, capacidad pulmonar etc.) y nuestra forma de percibir, leer e interpretar los signos que nos rodean, creando experiencias individuales y colectivas para nuestra adaptabilidad y existencia. Ahora, estamos inmersos en un enorme contexto objetual creado por el mismo ser humano, diseñado a partir de las interpretaciones y experiencias colectivas de los objetos naturales, haciendo que el previo análisis del objeto para la escena pueda ser bastante extenso por determinantes físicos, perceptivos, semióticos y semánticos.

Empero por mi experiencia en *Tránsito 3-50* y en varios ejercicios creativos dentro de mi pregrado en Arte Danzario, me he percatado sobre la importancia de hacer consciente como bailarines, el proceso que realizamos de lectura y reinterpretación del objeto a través del movimiento; ya que al animar los objetos, estamos re-creando informaciones que serán asociadas con los datos previos que produce el objeto en la cotidianidad, tanto para el espectador como para el bailarín, lo cual es usado para la creación de metáforas en la escena.

Improvisación con el objeto para la creación del movimiento

Uno de los métodos de mi preferencia para la creación es la improvisación. En cuestión de crear coreografías donde el bailarín interactúa y anima el objeto directamente con su cuerpo, la improvisación se convierte en un efectivo canal donde se profundiza y reinterpreta la información que ofrece el elemento, configurando el tipo de movimientos que el bailarín ejecutará. Por ejemplo, en la exploración que realizamos a partir del *Contact Improvisation* (CI), hacemos una lectura del otro cuerpo con respecto al propio: dimensiones de extremidades, peso, amplitud, y todo tipo de datos (físicos y emocionales) del otro cuerpo que de igual forma se encuentra descubriendo el mío a través del contacto corporal, bajo los principios básicos del peso y contra-peso, búsqueda de apoyos (espaciales y corporales) y percepción del espacio; por ende empezamos a profundizar en un extenso campo de información que se transforma constantemente a través del movimiento del otro y del propio.

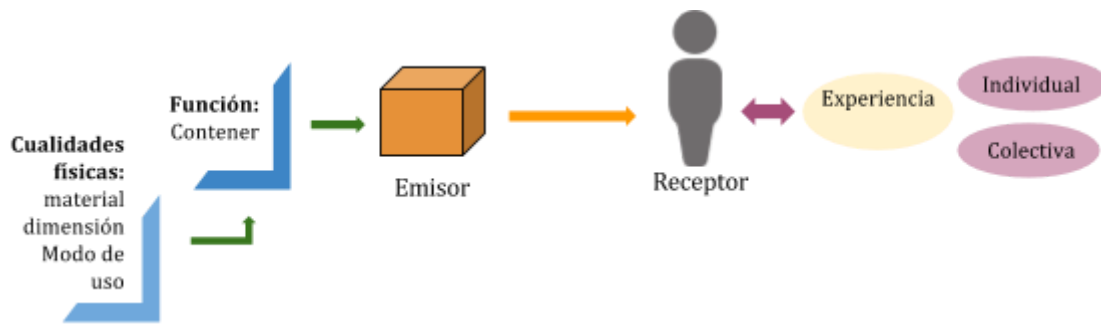
El CI parte de dos cuestiones físicas propuestas por el bailarín y coreógrafo Steven Paxon, sobre consecuencias de movimiento desde diferentes encuentros entre varios cuerpos y de las posibilidades físicas y coreográficas de dos cuerpos en movimiento y contacto; a partir de allí se realiza una lectura del otro cuerpo, diferente a la que realizamos en nuestro cotidiano, teniendo en cuenta que la lectura corporal, por medio del contacto u otro medio de percepción, depende de estructuras sociales y culturales las cuales no profundizaré.



Fotografía:: Cristian Cárdenas, ejercicio de improvisación con cajas. 2016

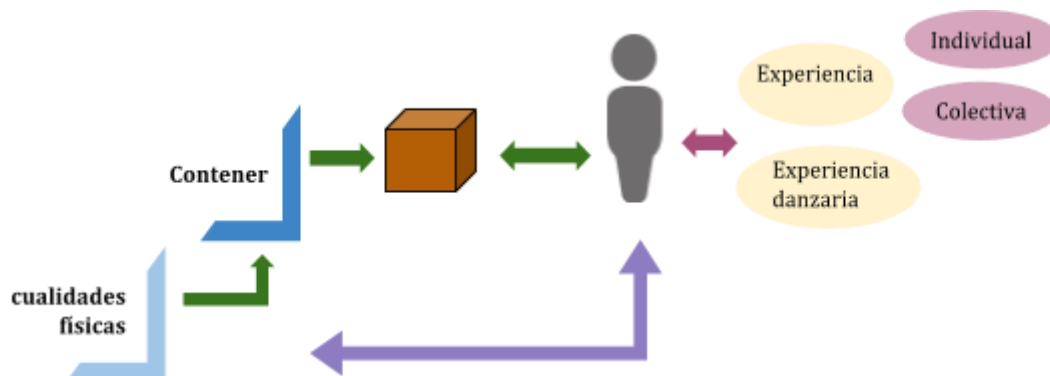
El juego de percepción en la relación comunicativa entre bailarines a través del CI, puede darse de igual forma cuando el encuentro se realiza con un cuerpo inerte. Surgen así cuestionamientos sobre cuál o cuáles son los cuerpos móviles en escena o si el único receptor de información de movimiento es el objeto, dando cuenta a la transformación de lecturas que tiene el bailarín cuando danza con elementos. Para ello propongo la siguiente estructura del proceso de lectura que realiza el bailarín al improvisar con el objeto, a partir de mi vivencia, observación y diálogo con mis compañeros de trabajo.

Para empezar, explicaré en el siguiente diagrama la lectura de la caja en el cotidiano, en el entorno objetual al que hacía referencia inicialmente.

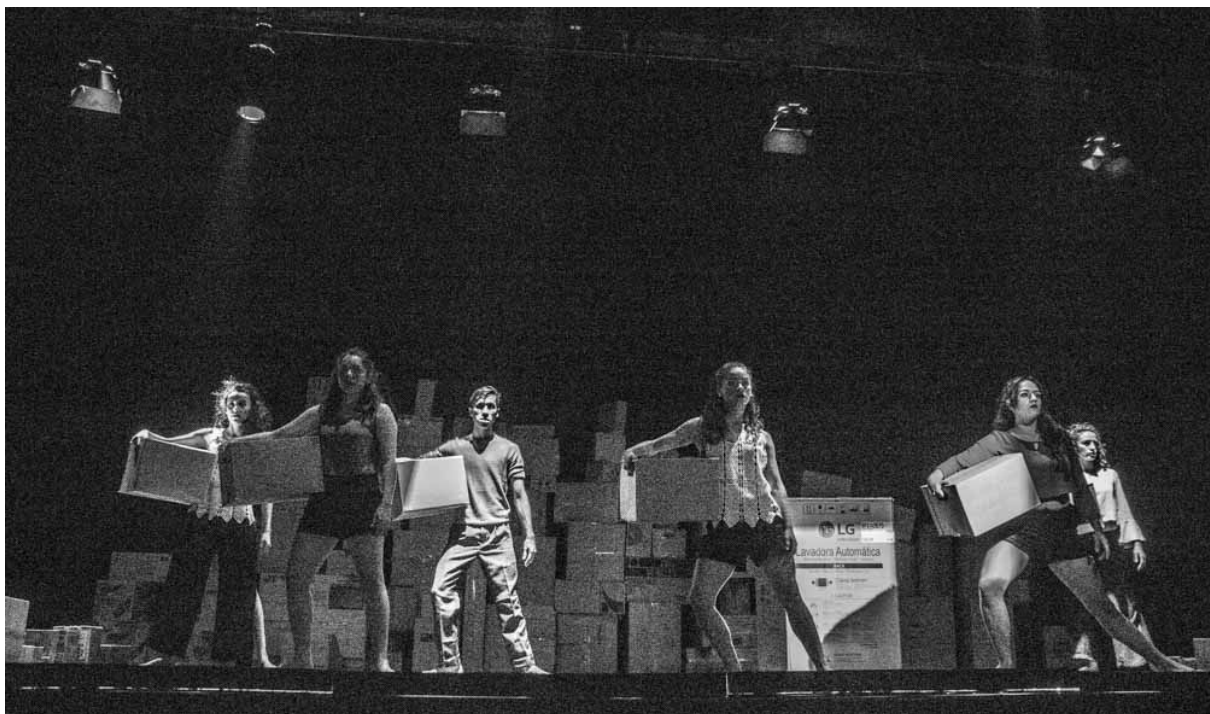


La caja de cartón es el objeto emisor de información, el cual fué diseñado con un objetivo funcional: almacenar, guardar o contener; lo cual llamaré en este caso la *primera fase de información*, la que leemos directamente y es el principal interés para la interacción en el cotidiano. En esta fase, el receptor identifica instantáneamente el valor funcional de la caja, gracias a la percepción momentánea y la percepción moldeada desde la experiencia individual y colectiva. La *segunda fase de información*, abarcaría las cualidades físicas de la caja que se tuvieron en cuenta a la hora de su diseño para alcanzar los objetivos funcionales. Las cajas de *Tránsito 3-50*, hechas en cartón, de forma cúbica y plegables; agregando la experiencia del receptor, informan que este elemento no resistirá el agua; por su estructura no resistirá el peso de un cuerpo humano sobre él o se desfondará si introduzco elementos muy pesados.

A la hora de improvisar con el objeto, a esta relación le agregaremos los siguientes elementos.



Al ser un bailarín el receptor que ahora tiene como objetivo interactuar con la caja de cartón a través del movimiento para la creación coreográfica, genera una nueva lectura cuya relación no unilateral, se convierte en una nueva conversación (como en el CI) al que el bailarín agrega en su lectura e interacción la experiencia danzaria. Esta experiencia donde el movimiento es el medio para encontrarse con el objeto, hace que interactúe directamente con la segunda fase de información; al bailar improvisadamente con la caja, está encontrando su peso, dimensión, resistencia del material y funciones, interpretando de forma diferente a cómo lo hizo desde la experiencia cotidiana; puede usar la caja como sombrero, almohada o funciones físicas básicas, como arrastrar, lanzar, deslizar por el cuerpo y demás verbos que el movimiento puede ofrecer sobre el objeto.



Fotografía: Racines Vélez, Teatro Villa Mayor. 2016

Como bailarines, buscamos otra lectura del objeto con el que interactuamos, eliminar su uso convencional que permita el encuentro de distintas formas y dinámicas de movimiento, convirtiendo al objeto en incentivo a la indagación y creación del movimiento corporal; no obstante en varias ocasiones y en el caso de unas secciones de *Tránsito 3-50*, esta exploración no trascendió de este punto y la nueva lectura o metaforización del objeto, la realizó el espectador a través de las asociaciones, más no pasó por un proceso de análisis y reflexión por cuenta de los bailarines. Aunque la intención del director no se enfocaba en el desarrollo de una temática narrativa, ocurrieron tantos casos de resignificación del objeto en el proceso de creación, que es inevitable dejar la metaforización del objeto solamente para el público espectador.

El uso y Gesto del objeto: Resignificación para el bailarín intérprete y el espectador.

Desde el diseño industrial, se afirma que el uso determina el significado del objeto, la usabilidad se encarga de analizar y diseñar objetos que “obliguen” un determinado uso, haciendo que el objeto sea dirigido a un específico grupo focal o grupo socioeconómico, a través de la producción de gestos por medio de su uso. Por ejemplo, si comparamos un vaso con una copa, los dos objetos están diseñados para la misma función: ser contenedores de líquido para beber directamente de él; aunque los dos elementos fueran de vidrio, el vaso está diseñado para una prensión cilíndrica, mientras la copa tiene un delgado cilindro para una prensión pluridigital, haciendo que la forma correcta socialmente de sujetarla, sea a través de los dedos y no con la mano completa. Estas formas de agarre generan dos gestos diferentes, que culturalmente se asocian a un contexto determinado: la copa, como sutileza y

delicadeza, es usada para contener un líquido especial como el vino, lo cual también tiene una connotación cultural; copa de vidrio y vino, denotan reunión, fecha especial o celebración de un determinado status social; mientras que el vaso por su agarre representa informalidad y los contenidos que se vierten en ella no son de costosa adquisición comúnmente. Agreguemos que este vaso es de plástico naranja; podría asumir que por su material resistente y color, es un vaso hecho para niños o un vaso de piñatas en el cual verter gaseosa. Tanto hemos asumido estas lecturas cotidianas como normativas de uso, que es mal visto servir vino en un vaso desechable; estas construcciones sociales que se normativizan desde el gesto se deben tener en cuenta a la hora de ubicar o usar un objeto en escena.

A partir de ello, concluiría que si el uso determina el significado del objeto, en escena el gesto es el que determina el significado del elemento, complementandose con el proceso de asociación proveniente de la experiencia previa. Retomando a Philippe Genty en su trabajo con el teatro de objetos, propone el *movimiento*, la *idea* y la *forma* como maneras diferentes de asociación del objeto a su simbología. En *movimiento*, si deslizo la caja de cartón por el suelo y agrego un sonido atmosférico de taponamiento vehicular, se asociará la caja a un automóvil.



Fotografía: Dana Martini. Teatro Villa Mayor, Karol Castillo 2016

También, si ubico la caja de cartón sobre el suelo y como bailarina asumo una posición sedente sobre la caja, se asociará ésta a un banco o silla. Aunque Genty habla de este tipo de asociación desde el objeto móvil, incluyo el segundo ejemplo al ser el cuerpo del bailarín el protagonista de movimiento entre la relación objeto-cuerpo, llegando igualmente a la resignificación del objeto en ese momento inerte.

La *forma* se deriva desde asociaciones de elementos parecidos. En un laboratorio de la obra, se ejecutó un juego para la manipulación de la caja: todos ubicados en círculo empezábamos a lanzar entre nosotros una caja a la cual se le atribuía el nombre de un animal, mencionándolo cada vez que se lanzaba a un compañero. El juego se complejizaba cuando se lanzaban varias “cajas-animales”, debido a la recepción y lanzamiento de los elementos, al igual que la memoria, puesto que nombrábamos erróneamente la caja lanzada. No obstante, la única caja con la que no ocurrió equivocación alguna fue “jirafa”, una caja mucho más alargada, angosta y pesada que las demás, cuya asociación de características con las del alto animal permitió su fácil memorización.

En *Tránsito 3-50* ocurrió algo muy interesante: al no tener un objetivo preestablecido en la determinación de asociaciones concretas para el espectador, el uso de la caja de cartón estuvo en un viaje constante entre creación de metáforas y las asociaciones anteriormente nombradas; permitiendo, desde nuestro rol como intérpretes, ampliar las posibilidades de creación e incentivos creativos para el director en la toma de decisiones para la continuidad de la obra.

“El espectador adora buscar una respuesta a toda « imagen/enigma ». Mientras no encuentre se interroga, y cuanto más lejana es la solución de sus suposiciones (aunque relacionada con los datos del principio) más va a apreciar su recorrido. Hay una verdadera excitación de la

mente cuando se busca algo y un goce al encontrarlo. Ni bien el espectador descubre la solución, es imperativo proponer inmediatamente otra cosa. El teatro de objetos funciona entre otras cosas sobre este procedimiento, el placer de descubrir el otro significado del objeto.” (Genty, s.f.)

En base a esto, nosotros como intérpretes-creadores y en mayor medida el director, asumiríamos el rol de “espectador” al observar los resultados de las exploraciones de cada compañero y las exploraciones conjuntas del la caja. Lo que percibíamos e interpretábamos individualmente al observar las relaciones de movimiento-cuerpo-objeto y las sensaciones propias generadas en esta relación, concluirían en decisiones como: el orden de la pieza total para encontrar línea ascendente como objetivo del director; elección de música, escogida según calidad de movimientos y dinámicas de cada momento coreográfico; o la relación e intención entre bailarines. Este último estuvo más desarrollada en las relaciones de duetos de la pieza, y en menor medida a nivel macro de la obra completa, dificultando la relación y conexión entre cada escena del espectáculo.



Fotografía: Racines Velez, Teatro Villa Mayor, Duetto Bryan Corredor y Cristian Cárdenas. 2016

La cantidad de posibilidades durante el proceso de creación, partiendo de la búsqueda de significados e interpretaciones entre nosotros, luego del proceso de interacción con las cajas y creación coreográfica sin ellas, fue tan extensa que dificultó en ocasiones nuestro encuentro en la obra; además generó diferentes lecturas con sensaciones satisfactorias e insatisfactorias para el espectador, refiriéndome al encuentro de respuestas que describe Genty.

Así como Genty afirma el gusto por el enigma, de igual forma es importante la satisfacción al encontrar la respuesta, o un claro camino de enigmas consecutivos; el argumento común de “no importa qué se entienda”, en ocasiones usado en obras de danza contemporánea, es totalmente válido, pero puede llegar al extremo del completo olvido del espectador, desmeritando su rol en la generación de danza.

La danza contemporánea es una continua investigación de movimiento, conceptos y relaciones y sin importar si la inquietud que dá origen a la creación es netamente física, narrativa, o conceptual; el desarrollo de esta temática transmutará su significado en el momento en que el espectador perciba y asocie. Existen muchas opiniones sobre la relación Danza escénica y espectador; para mí la conexión y comunicación entre espectador y escena, no es una relación unilateral donde el primero solamente es receptor y no es generador de respuestas e inquietudes en el mismo instante en el que está percibiendo; así que considero, que la gran amplitud de posibilidades de *Tránsito 3-50*, pudo estar enfocada y profundizada a algunas posibilidades de respuestas para el espectador. No afirmo que toda obra de danza contemporánea o *Tránsito 3-50* deba ser planteada en pro de generación de respuestas para el público, lo que quiero aclarar es que esta relación enigma-respuesta, debe estar presente para mantener la relación bailarín-espectador y con mayor medida cuando un objeto

inevitablemente sufre un proceso de creación metafórica a través del gesto, lo cual siempre ocurrirá.

CONFIGURACIÓN SIMBÓLICO-FUNCIONAL COMO CONSTANTE EN LA INTERPRETACIÓN-CREACIÓN DE TRÁNSITO 3-50

El cartón corrugado surgió a partir de las necesidades básicas de artesanos y comerciantes, quienes requerían protección para sus productos cuando fueran enviados y apilados sin sufrir daño alguno; aunque los primeros aportes fueron desde la industria textil de la moda aristocrática a inicios del siglo XIX y la moda victoriana a mediados del mismo siglo, en el uso de fuelles para la confección de cuellos, puños plisados, pliegues en faldas femeninas y sombreros de copa; fue Albert L. Jones quien usó el papel corrugado para envolver sus frascos de perfume que antes guardaba en tela, gracias a su volumen, flexibilidad y resistencia; convirtiéndolo como elemento de empaque de protección.

En 1874, Oliver Long crea láminas de cartón con doble solapa ondulada llamadas “liners”, estructurando las cajas de cartón con solapas que conocemos ahora. Es gracias a esta estructura que la caja de cartón tiene propiedades de resistencia al apilamiento, compresión y aplastamiento; además de su bajo costo de producción masivo y fácil personalización de la misma.

En la página web “Historia de empaques” citan esta común anécdota:

“¡¡Cuántas veces no hemos comprado un ostentoso juguete a un niño como regalo de alguna celebración importante, y luego el niño termina jugando con la caja donde vino embalado dicho juguete¡¡” (Roberto Ángel, 2013)

Podría dar respuesta a esta situación comparándola con lo sucedido en *Tránsito 3-50*, desde el análisis de objetos en la siguiente propuesta del diseño industrial, donde el juego es una exploración por medio del movimiento y el objeto generador de información de dicho juego.

Bernd Lóbach (1981), propone que todo objeto-producto tiene una *función estética*, *función simbólica* y *función práctica*, las cuales ya hemos descrito aunque no nombrado desde esta perspectiva. *La función práctica*, es el uso que se le otorga a la caja: el contener; *la función estética*, son las características en pro de la función anterior y del contexto al que va dirigido el objeto; y *la función simbólica*, aquello que representa y simboliza, las relaciones del usuario con los componentes de las anteriores experiencias y sensaciones, agregando en este caso la carga emocional.

Estas funciones siempre correlacionadas, pueden darle mayor valor o enfoque a una función a través de las otras dos, es decir, puede prevalecer su *función práctica*, cuando una caja de cartón para transportar botellas, cuenta con un diseño en la que prevalece sus dimensiones y resistencia ante su decoración; o puede prevalecer su *función estética*, si es una pequeña caja decorada con una delicada cinta para su cierre, que es usada como un objeto ornamental para el hogar, sin la necesidad de contener otros elementos en su interior; o la *función simbólica/emotiva*, en el caso de la obra *Tránsito 3-50*. Cuando la función simbólica es la de mayor importancia, Bernd Lobach la nombra como *configuración simbólico-funcional* o del principio de la *estética simbólico-funcional*, que concluyo como constante en la interpretación-creación de la obra. He decidido recurrir a esta referencia del diseño industrial puesto que, como artistas escénicos, somos “re-diseñadores” de los objetos a través del movimiento y el espacio.

De la amplitud de lecturas del objeto en la obra, la caja de cartón tubo una constante en todo el transcurso creativo y de la obra final, siempre fue leída por nosotros como un objeto contenedor. Ello proviene dado la “simplicidad” de la caja: un hexaedro regular de cartón, el cual variaba solamente en dimensiones y en un grado muy bajo de color, haciendo que resaltara más su valor funcional ante su valor estético. Sin embargo, todas las cajas estaban contenidas de algo no físico que cada bailarín intérprete atribuía, las cuales podían variar según las premisas del director, haciendo que el valor otorgado desde la *función práctica* se desplace a la *función simbólica* (lo que representa el objeto contenedor).

Ocurrió esto a partir de un taller dirigido por Jeimy Jiménez, hermana del director y estudiante de teatro de la Facultad de Artes ASAB, quien nos invitaba a darle un contenido y personalización a una caja en concreto, haciendo que agregáramos una carga emocional en el uso de la caja. Aunque superficialmente se diga que todas las cajas son iguales, las dimensiones alteraban su uso-gesto, produciendo preferencias a la hora de escoger una caja para los ejercicios planteados en el taller. En mi caso, siempre prefería usar a “jirafa” para todos los ejercicios propuestos en la creación, su diferencia en dimensiones me inquietaba al igual que su peso, puesto que me limitaba bastante a la hora de interactuar con ella. Tanta es la conexión emocional que le puedes otorgar a un elemento, que curiosamente todo los bailarines de *Tránsito* recordamos quién y cómo era “jirafa” y nuestro pesar al definir que iba a ser usada solamente como escenografía, puesto que su peso y dimensiones no iba en pro a la propuesta creativa que se estaba gestando en ese entonces.



Fotografía: Racines Vélez, Teatro Villa Mayor. 2016

En la *función simbólica*, no solo se abarca todos los elementos semánticos del objeto, también puede adquirir un valor simbólico a partir del uso/gesto que le otorgue el usuario/bailarín. Por ende al leer el objeto, interpretarlo y cambiar su significado a través del gesto, hace que nosotros como bailarines intérpretes agreguemos una carga emocional a la caja de cartón por el nuevo gesto de interacción.

Desde el taller dirigido por Jeimy, cada caja estaba contenida de algo, que no necesariamente tubo que ser expuesto y descrito en el proceso de creación, ni en la presentación del trabajo final; pero toda caja tenía un contenido metafórico según las escenas desarrolladas en el proceso de creación y en la temporada de estreno. Por ejemplo en el dueto realizado por Natalia Gómez y Cristian Cárdenas, se encontraba una relación amorosa, conflictiva e interesada por la caja, pero no era la caja el origen de aquel conflicto, si no su contenido para



Fotografía: Racines Vélez, Teatro Villa Mayor, Dueto Cristian Cárdenas y Natalia Gómez, 2016

todos desconocido. Es interesante preguntarse como bailarina compañera, si ese contenido era común entre ellos dos, o cada quien cargaba a la caja un contenido diferente; la diferencia de connotación, generó ese punto de encuentro entre los bailarines a través del elemento. No importaba si su contenido era diferente para cada uno, lo común es que aquel contenido, aquello de importancia y por aquello que discutían, estaba dentro de la caja con la que interactuaban y esa importancia la recobraría la caja por ser el contenedor de aquello que como espectadores desconocemos. La caja es realmente especial no por su forma ni material, sino por su enigmático contenido.

Dueto y un objeto “no presente”

Simbología del objeto como herramienta para la creación



Fotografía: Racines Vélez, Teatro Villa Mayor, Dueto Karen Paredes y Karol Castillo. 2016

En otra ocasión, Wilmer me indicó realizar una partitura de movimiento, pensando en algo que nunca le he contado o le haya contado a mis compañeros de trabajo. Fue una premisa confusa con la cual no me sentía a gusto ni me facilitaba un comienzo para la propuesta coreográfica, así que aprovechando la libertad que nos daba el director para nuestras propuestas, recurrí inmediatamente a la caja y su representación. Imaginé una caja rectangular de 12 cm de ancho por cinco de alto aproximadamente, similar a unas pequeñas de “Cream-helado” que había manipulado anteriormente. Esta caja era la contenedora de mi gran secreto -el cual ni yo sabía cual era- pero al imaginar un elemento como contenedor de ello, con el cual había tenido previos laboratorios de improvisación, permitió crear fácilmente esta partitura de movimiento.

En ella se mantenía la densidad y mucho uso de las manos debido a las dimensiones de la caja imaginaria, los desplazamientos con piernas no eran demasiado extensos dado que la

importancia se encontraba en la caja, que en la mayoría del tiempo ubicaba en mis manos o en un lugar del suelo muy cercano a mí. La partitura se fue modificando a través de amplitud en los desplazamientos u otras modificaciones que me iba indicando el director, haciendo que la presencia de la caja física a través de mi cuerpo se fuera disipando y vislumbrando aún más el contenido, la presencia de un secreto que no quiere ser contado.



Una premisa más, ahora debo unir mi partitura de movimiento con la de mi compañera Karen Paredes. Al inicio y por cuestiones de tiempo, empezamos a solucionar esta premisa observándonos mutuamente, desde el movimiento de cada partitura, buscamos caminos donde la unión de secciones de ambas propuestas coincidieran orgánicamente para unificarlas. Esta metodología funcionó hasta un momento, ya que las propuestas eran tan diferentes que no encontrábamos ese punto de encuentro para facilitar el trabajo; en consecuencia, decidimos dialogar sobre lo que cada una quería expresar, sentía o imaginaba en su partitura.

Con ello comprendí los diferentes desplazamientos y movimientos de su propuesta, ella me explicaba que se sentía dentro de una caja, la cual limitaba su desplazamiento y postura corporal. El conocer nuestras intenciones y sensaciones, afortunadamente desde una visión de lo que representaba emocionalmente la caja para cada una, permitió ese punto de encuentro antes ausente; empecé a cuestionarme si sentía la misma incomodidad al estar dentro de la caja de Karen, qué ocurriría si simplemente la observaba en su caja o cómo iba a compartir mi valiosa caja con otra persona.

Aunque no solucionamos estas y otras preguntas mutuas verbalmente (puesto que podrían inspirar otras partituras de movimiento totalmente opuestas a las ya estructuradas) el compartir y darle prioridad a la intención del movimiento permitió una unidad entre ambas, por medio de la adaptación de las partituras bajo la nueva atmósfera que construimos mutuamente; tanto fue así, que íbamos compartiendo nuestras sensaciones y formas de leer los movimientos, llegando a un dueto que aunque tuviera movimientos de orígenes diferentes, se conjugaron en pro de una lectura, re-interpretación e intención conjunta.



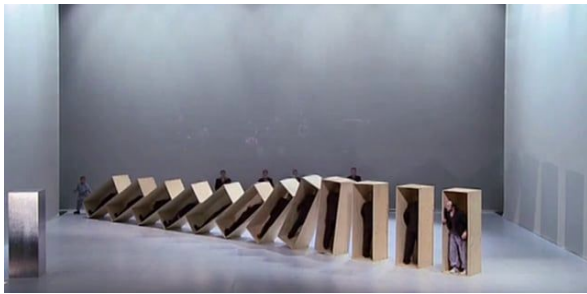
OBJETOS COMO PIEZAS, IMAGEN O ATMÓSFERA

En composición coreográfica, recurrimos a la ubicación espacial como herramienta para la determinación de focos, solos, duetos, o grupos; por medio del *principio de la proximidad* y *la ley del contraste* (leyes de la Gestalt) sin la necesidad de vaciar el escenario para enfatizar la mirada del espectador en alguna situación o cuerpo(s) que queramos. La proximidad de los cuerpos en escena generan la lectura de unidad, sin importar que los movimientos sean totalmente diferentes, recurrimos a ella para la composición de imágenes móviles o estáticas. Lo mismo sucede con la ubicación de los objetos, cuyas características estéticas y ubicación espacial pueden facilitar o complejizar la generación de nuevas imágenes, haciendo que el objeto ya no sea leído por sí mismo, sino una pieza dentro de la composición.

Cuando entra el público al teatro Villa Mayor, encuentra en escena muchas cajas al fondo del escenario, ambientadas con una luz tenue ambar. Al dialogar con los asistentes de la obra, sus opiniones coinciden en que la contundencia de la imagen inicial, se debe a la asociación con un gran muro, edificios o torres; mas no describen esta introducción como un gran cúmulo de cajas de cartón; mientras nosotros como intérpretes, siempre asumimos las cajas como unidad en el transcurso de la obra y sólo consideramos la ubicación objetual para la composición de una imagen al inicio de ésta, propuesta desde la dirección.

Para este caso retomo la obra *Sutra*, de Sidi Larbi. Propuesta coreográfica y escenográfica con la colaboración del artista plástico Antony Gormley, quien inspirado en la vida cotidiana de China y el incentivo creativo del coreógrafo, realizó 21 cajas de madera clara de dimensiones humanas, al principio ideadas por Gormley como cajas estáticas, convertidas en

escenografía móvil por la intención creativa de Sidi Larbi, quien buscaba construir y reconstruir atmósferas a través de la ubicación y movimiento de ellas. Sidi Larbi en la entrevista realizada a la revista digital *Sin embargo* de México, explica el uso de atmósferas en la creación con los monjes, utilizando las cajas para crear retos y fantasías para ellos.



Sutra, Coreografía Sidi Larbi, 2008

“Les decía: ‘Ahora imaginen que van a saltar al mar, ahora subimos a una torre, ahora somos una flor que se abre poco a poco’. Las cajas en las que cabe un hombre perfectamente acostado son pesadas y su manejo obligaba a todo mundo a no estar fuera de situación jamás.” (Larbi, 2012)

Larbi, usó aquellas características físicas de la caja, en pro de atmósferas que le permitieran comunicarse efectivamente con los monjes, haciendo que el punto de encuentro entre la dirección e interpretación estuviera desarrollada a través de ambientes imaginarios y físicos que el elemento

otorgaba. El peso y material de las cajas en *Sutra*, obligaba al deslizamiento, eran piezas estables estéticamente y estructuralmente, desplazadas con densidad en pro de una ubicación que demarcaba una nueva escena: un laberinto, una flor de loto, un juego de dominó o ataúdes; así, las cajas de madera siempre fueron usadas como una base estructural para la atmósfera.

Puede que en *Tránsito 3-50*, la ligereza y cantidad de cajas nos haya llevado a pensar un uso directo de manipulación; su facilidad de desplazamiento (agarres, lanzamientos o levantamientos) debido a su peso, direccionó el trabajo a la creación de elementos volátiles, que se desplazaban constantemente en el espacio a través de otros cuerpos que jugaban a ubicarlos y reubicarlos en el espacio. De igual forma la ligereza y fragilidad de las cajas interfirió en la toma de decisiones para la construcción de estructuras, dimos cuenta de la falta de estabilidad apilable de las cajas vacías y del



Sutra, Sidi Larbi, 2008

necesario tiempo para ubicarlas establemente como en la imagen inicial, pero su manipulación facilitó la escena final, donde lanzábamos indiscriminadamente todas las cajas del escenario a la enorme caja que Camila Nieto desplazaba al inicio de la obra; por ende la cantidad de cajas se convertía en el factor limitante más no el objeto en sí mismo en dicha escena.

Pienso que nuestras carencias dramáticas o falta de puntos de encuentro concretos en la obra, pudo estar desarrollado con la definida creación atmosférica que nos proponía las cajas de cartón. Si, existía una atmósfera propuesta desde la dirección y nuestra interpretación-creación, pero ahora me cuestiono, qué desarrollo hubiera tenido *Tránsito 3-50* si hubiéramos dialogado sobre la percepción emocional de ese mundo que estábamos creando

conjuntamente; qué sensaciones daba para cada uno la cantidad de cajas y el constante desplazamiento de ellas y de nosotros, o qué sensación y emoción otorgaba su compañía en el espacio que buscábamos habitar por medio del movimiento. En realidad debatimos sobre ello en el transcurso de las tres funciones, al percatar simultáneamente emociones tanto de nuestros compañeros como de nosotros mismos al realizar la obra. En aquellos momentos nos dejamos permeear por el ambiente creado, el cual no habíamos vivido e interiorizado conscientemente, seguramente porque en los salones de ensayo centrábamos nuestra atención a la creación coreográfica; mientras que en escena, nos dimos la oportunidad de ingresar a un mundo que por ser conjuntamente construido, conocíamos pero realmente no vivíamos. Pienso que gracias a todas las cajas, su cantidad, variedad de dimensiones, color y ubicación en un espacio donde solo interfería el ambiente lumínico y sonoro ofrecido por el director, que nerviosamente con su hermana manejaba desde la cabina del teatro, permitió involucrarnos en otros estados emocionales, que seguramente serán insumos para seguir desarrollando este trabajo escénico.

Tránsito 3-50 ya dejó de significar solo movimiento y transformación física como lo plasmaba en un principio; *Tránsito* culmina siendo una enseñanza, una gran experiencia, en la que no solo las cajas transitan en mundos metafóricos aún esbozados, ahora, es un inicio, un proyecto que comenzó a moverse y transitar, un espacio para la reflexión de mi tránsito en la danza, mi tránsito como persona, mi tránsito de emociones, sensaciones y experiencias a través de la creación. Y es aquí cuando veo, que sí existen los puntos de encuentro, cuando mi compañera Natalia Gomez me pregunta si la obra da cuenta de mi tránsito en la universidad, o cuando Willmer argumentaba en sus primera propuesta de dirección sobre una

obra que también hablara de nuestra individualidad y nuestro tránsito como grupo en la universidad, algo demasiado abstracto y romántico para mí en ese entonces.

Comparo estas funciones con las realizadas posteriormente en Arte estudio, donde adaptamos la obra en un espacio no convencional, que a mi parecer, todos los conceptos estaban claramente enfocados y la obra cobraba mayor unidad a través de la caja como elemento conector. Puede que ahora tránsito necesite abrir todas esas cajas que llenamos de muchos contenidos: experiencias, debates, discusiones, risas, amistad, recocha o preocupaciones; para reorganizarlos, desechar lo inútil e incluir aquello que descubrimos en el proceso de creación y las funciones en el teatro; también ser organizados con estos contenidos y no permitir que nuestras cajas en el colectivo se desfonden innecesariamente y mucho menos que alguna quede completamente vacía.



ANEXOS

PROGRAMA DE MANO



AFICHE PUBLICITARIO



BIBLIOGRAFÍA

Genty, Philippe. (s.f.). Teatro de objetos. Recuperado de:
<http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-de-objetos.html>

Bernd Lóbach; Diseño Industrial; (1981). Diseño industrial. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona-29 Rosellón.

Card Board, Furniture and projects. (2015). ¿Cómo surgió el uso del cartón en diseño mobiliario?. Madrid, España. Recuperado de:
<http://cardboard.es/uso-del-carton-en-diseno-de-mobiliario/>

Angel Roberto, Historias de Empaques. (2013). La caja de cartón corrugado, una historia ondulada de varias aristas. Recuperado de:
<https://historiasdeempaques.wordpress.com/2013/06/09/la-caja-de-carton-corrugado-una-historia-ondulada-de-varias-aristas/>

Por redacción/Sin embargo. (2012, Julio 15). *Sutra*: el insólito espectáculo donde el coreógrafo Sidi Larbi convirtió a monjes budistas a la danza. México. Recuperado de:
<http://www.sinembargo.mx/15-07-2012/298191>

Independent. (2008, Mayo 20). Una caja de delicias: Antony Gormley 'Sutra'. Reino Unido. Recuperado de:
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-box-of-delights-antony-gormley-sutra-831379.html>

Sidi Larbi Cherkaou. [Ojos Alargados]. (2012). *Sutra*. Recuperado de:
<https://vimeo.com/40664952#comments>