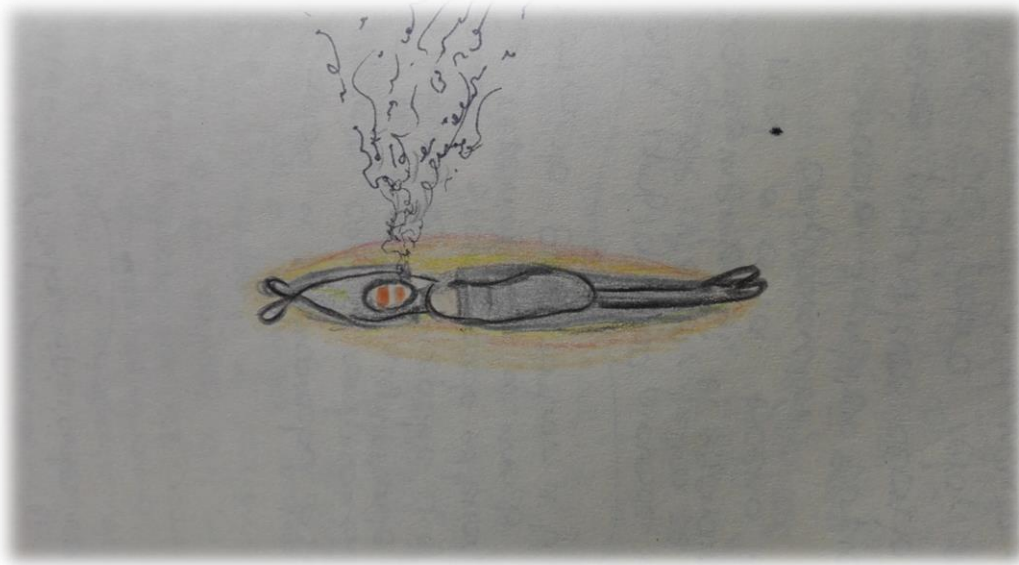


MANOS-BOCA-PIES



RESUMEN

Manos, Cabeza, Pies es un proyecto que pretende indagar en maneras de crear para la danza utilizando una narración como elemento generador, a la vez que de la misma emergen preguntas por el espacio y el cuerpo para producir material escénico. El proyecto tiene una mirada a diferentes disciplinas como la literatura, la sociología, la física y la psicología para tener un espectro de análisis más amplio y diverso, buscando nutrir la investigación de otros saberes diferentes a los artísticos.

Palabras clave: Homúnculo, espacio, confinamiento, movimiento, danza contemporánea, cuerpo, literatura, narración, impersonaje, personaje

Manos-boca-pies

Estudiantes(s)

Carlos Sebastián Iral Múnera

Docentes Asesores

Beatriz Elena Vélez Álvarez

Juliana Congote Posada

Adriana María Upegui Velásquez

Trabajo de grado para obtener el título de

LICENCIADO(A) EN EDUCACIÓN BÁSICA EN DANZA

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Artes Escénicas

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2019

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
MARCO DE REFERENCIA	4
Antecedentes	4
Justificación	11
Pregunta de investigación	12
Objetivos	12
Objetivo general	12
Objetivos específicos	12
2. CONTEXTO	13
3. DESARROLLOS CONCEPTUALES	15
3.1 Categorías de análisis	21
3.1.1 Espacio	21
Espacio escénico	24
Espacio de confinamiento	25
3.1.2 El personaje	27
El impersonaje	29
3.1.3 El ejecutante	31
4. DISEÑO METODOLÓGICO	32
Tipo de Investigación	32
Enfoque	33
Estrategias	34
5. PROPUESTA DE CREACIÓN	35
TABLA DE ACCIONES Y EXPLORACIONES	39
CONCLUSIONES	50
Bibliografía	53

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de la pregunta por la creación en danza y de cómo ésta se puede valer de una narración (El Homúnculo de Roberth Bloch¹), para encontrar rutas y herramientas para su desarrollo, así como los elementos: espacio y personaje establecen unas características específicas a trabajar. En la investigación se evidencia también cómo desde diferentes disciplinas, (la danza, la literatura, la sociología, la física y la psicología) se pueden hacer lecturas de un mismo elemento y de esta manera hacer construcciones para la escena.

Los mecanismos metodológicos utilizados responden a la investigación-creación como estrategia de trabajo, por lo tanto, se encontrarán situaciones descriptivas que enfocan su atención tanto en los elementos de la creación en danza como en el creador que la realiza.

Finalmente es importante mencionar que este proyecto, aparte de ser un interés personal, responde como requisito para la obtención del grado en la Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia.

MARCO DE REFERENCIA

Antecedentes

En el campo de la danza contemporánea hay una gran variedad de coreógrafos que parten de textos y de personajes para crear piezas dancísticas, algunos buscan utilizar la literatura para

¹ Relato de Pulp terror publicado en 1937 por la revista Weird Tales. Perteneciente al ciclo de relatos de Los Mitos de Cthulhu.

representar, mientras que otros sólo la toman como recurso generador que estimule y potencie el acto creativo.

Para establecer los antecedentes de este proyecto he decidido centrarme en la escena local (grupos representativos del Vallé de Áburra), debido a que el encuentro con estos procesos permea mi contexto y por lo tanto mi formación artística y académica. Considero también que, al ser la influencia de la ciudad de tanta importancia para mi trabajo, es necesario focalizar mi atención en esas obras que se pueden entender no sólo como antecedentes de la danza sino además como generadoras de experiencias que llevan al creador a plantearse dudas sobre su proceso. Así pues, se mencionan algunas propuestas dancísticas que utilizaron a su manera el texto literario para propiciar la creación, además de hacer énfasis en algunas estrategias que evidencian rutas de trabajo.

La obra *Otros cien años de soledad* de la compañía Sankofa (2013), dirigida por Rafael Palacios y Leyla Castillo es una producción basada en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. La obra hace un recuento de algunos personajes que les resultaron relevantes a los creadores, pues en esta selección se evidencia el interés de explorar posibles narrativas asociadas a cada una de las figuras de la siguiente manera: Melquiades como el destino; José Arcadio, el pecado original; coronel Aureliano Buendía, la violencia inútil; Remedios la Bella, la belleza inocente; José Arcadio segundo, la huida; Aureliano el último, el apocalipsis. Cada una de estas relaciones entre personajes y narrativas, da el nombre de las escenas que componen esta obra, que entre otras cosas fue ganador de la beca de creación en danza de la Primera Bienal Internacional de Danza de Cali.

Claramente hay una influencia de la literatura en el ejercicio de creación de la obra *Otros Cien años de soledad*, hecho que define unos lenguajes escénicos como luces, sonido, escenografía y vestuarios y coreografía, los cuales están encaminados a acercar al espectador a la sensibilidad de los directores respecto a la narración, debido a que al crear un trabajo siempre estará de por medio la perspectiva del creador, o creadores que la comparten e intentan transmitir a través de la puesta en escena. A pesar de que no hay una narración lineal (aristotélica²), como sucede en la mayoría de los ballets de repertorio, esta pieza utiliza las atmósferas que se infieren del texto de García Márquez gracias a sus amplias descripciones y acercamientos a las sensaciones desde la palabra. El movimiento logra anunciar la fiesta, la desesperación, el romance y la desolación de una vida que consume todo lo que tiene al paso. Cada personaje es fácil de identificar en el trabajo de Sankofa, pues el acompañamiento del cuerpo de baile³ y las calidades de movimiento ayudan a clarificarle al espectador qué lugar en el texto está transitando a pesar de los saltos o las divisiones de las escenas.

Otra obra para mencionar ya que fue creada a partir de un texto y la exploración del personaje es *Árido, seda un camino* (2016), trabajo creado y dirigido por Felipe Caicedo, director del grupo Amnésico y Mercedes Pedroche, directora y bailarina española que asume la interpretación de la pieza. El trabajo gira alrededor de *El mito de Sísifo* escrito por Albert Camus, ensayo en el cual el personaje principal es condenado por Zeus y Hades debido a la astucia con la que los engaña para vivir más tiempo del que se le fue designado. Dentro del análisis que exponen los directores encontramos que la narración hace referencia directa al concepto de “eterno retorno” que plantea Nietzsche deducido en el mito, donde el personaje como castigo sube una roca hasta una montaña

² Aristóteles, en su libro *La Poética*, divide la narración en tres partes: planteamiento, nudo y desenlace

³ grupo de bailarines que danzan en conjunto

para luego dejarla caer y volver a comenzar eternamente. En esta obra, los creadores terminan encontrando que la relación que quieren establecer con el mito surge a partir de la repetición de una acción y acercan el subtexto del mito a su vivencia cotidiana como creadores; este hecho es claramente expuesto cuando a mitad de la obra la misma vuelve a comenzar repitiendo exactamente todo el esquema. En esta creación el subtexto hace un aporte valioso a la estructura de la obra puesto que genera unas condiciones coreográficas específicas como: y el eterno retorno define la dinámica de la pieza. Los directores ya no buscan para su pieza un estilo que dialogue o se corresponda al texto (vestuario, movimiento, iluminación) como sí lo hace Sankofa con García Márquez , sino que se adhieren al subtexto (contenido que no está expreso de manera directa pero si implícito) para establecer unas dinámicas para la creación; los creadores de *Árido, seda un camino* encuentran un pretexto en el subtexto para generar movimiento y dinámica en su pieza ,sin embargo no se adhieren al texto para plantear el diseño coreográfico (lo único que trabajan de manera directa es el subtexto) ni para el trabajo lumínico ni escenográfico, todo esto surge al transpolar el subtexto que les propone el mito a la cotidianidad de la bailarina.

Finalmente, quisiera hacer referencia a una obra de danza de diferente época y contexto. Se trata de *Petrushka* (1911), ballet coreografiado por Michael Fokine, escrito por Alexander Benois, dirigido por Serge Diaghilev e interpretado por los Ballets Rusos con bailarines como Vaslav Nijinsky, Tamara Karsaniva, Alexandre Orlov y Enrico Cecchetti. A pesar de ser una pieza netamente concebida como ballet, la relevancia de *Petrushka* en este proyecto se debe a su argumento, pues la historia que plantea esta pieza tiene gran cercanía a la narración del *Homúnculo*. Así como la esencia del homúnculo está impresa en los ciborgs, (organismo que tiene una construcción física a partir de la mezcla entre material orgánico y tecnológico o

cibernético) las marionetas, los clones y todos los seres concebidos bajo procesos artificiosos, también lo es *Petrushka* a su modo, pues ambos nacen con un fin específico.

La obra cuenta cómo tres marionetas son utilizadas por un mago en un espectáculo de feria ruso con el fin de entretener al público. Sin embargo, “tras escena” se desarrolla el grueso de la obra y se plantean conflictos que responden a un carácter más humano: *Petrushka*, la lánguida marioneta se enamora de la bailarina, la cual a su vez está enamorada de un moro fuerte y tosco con el que el arlequín se disputa la compañía de la muñeca.

El Ballet de *Petrushka* propone una interesante pregunta dentro de su guion respecto a quién manipula la historia de las marionetas generando así una tragedia. No sólo es el arlequín quien nos interesa, sino también el mago que lo manipula, ya que este último en su posibilidad de creador delimita las características de sus marionetas para que encajen con las necesidades de la escena. Ahora bien, *Petrushka* se hace acreedor de su destino cuando a pesar de saberse en desventaja respecto al moro decide enfrentarlo por una pulsión amorosa. Es un juego que tiene unas bases establecidas (el hombre débil, el fuerte y la bailarina). Sin embargo, estas asociaciones van mutando en cuanto cada personaje busca su *modus vivendi* y se relaciona con el contexto (la feria que los asume como graciosos), con sus compañeros (la disputa que genera encuentros físicos y emocionales) y finalmente con la soledad del camerino, donde cada uno establece sus propias dinámicas. El camerino como espacio nos hace referencia, fácilmente, en un acto de comparación a la redoma del homúnculo, ya que el mago encierra a la marioneta allí cuando esta última tiene el deseo de acercarse a su amada bailarina para cortejarla.

Lo interesante de mencionar algunas piezas de danza como las anteriores es que permiten trazar un diseño metodológico significativo para el proyecto *Manos –Cabeza-Pies*. No obstante,

también considero importante relacionar otros referentes que son fundamentales para entender y encaminar esta propuesta. El cuento *El Homúnculo* escrito por Robert Bloch, resulta relevante en la medida en que gracias a la lectura de esta narración surge en mí la iniciativa para desarrollar un trabajo escénico explorando sus elementos (personaje, espacio y subtexto).

Bloch es un escritor estadounidense que se dedicó a producir literatura fantástica y de terror. *El Homúnculo* fue publicado en la edición de abril de 1937 de la revista *Weird Tales* y narra cómo un joven científico comienza a indagar en el campo del esoterismo, la magia negra, y sus conocimientos de medicina para crear un pequeño ser demoníaco que termina alimentándose del cuerpo de su creador hasta matarlo. La historia se desarrolla en el pequeño pueblo de Brigentown, donde un profesor descubre la trágica historia que aclara por qué uno de sus estudiantes más notorios deserta de la escuela para dedicarse a un proyecto familiar.

Paralelo a *El Homúnculo* de Bloch, está el relato de Theophrast Bombast von Hohenheim más conocido como Paracelso, médico y alquimista suizo. Paracelso en su libro *De homunculis* describe una fórmula detallada de cómo crear un pequeño humano a partir de un procedimiento de laboratorio; este proceso permite que el ser tenga un perfecto desarrollo a pesar de concebirse por fuera de un vientre femenino. Dentro del experimento se incluye la incubación de un huevo podrido en el estiércol de una yegua en celo y la alimentación del individuo con una gota de la sangre del alquimista durante cuarenta días, todo esto para dar como resultado un humano de pequeño tamaño sin bello corporal y muy obediente. Sin embargo, termina concluyendo Paracelso que es inevitable que la creación se revele contra su creador en todos los casos. Este estudio, llámese así debido al contexto científico en el que se enmarca, es el primer indicio que se tiene del relato del *Homúnculo*, de ahí en adelante se adopta como ser fantástico que aparece en innumerables escenarios del arte y la literatura.



Los textos de alquimia frecuentemente se ilustraban con imágenes de humanos dentro de vasijas

Grabado del siglo XV (Anonimo, Wikipedia, s.f.)

Respecto al relato anterior, se encuentra también que en el transcurso de la historia varios autores adoptan la idea del personaje para el desarrollo de sus ideas. Entre ellos podemos mencionar a Goethe con su obra *La trágica historia del doctor Fausto*, texto que, en el tercer capítulo, narra cómo Wagner, el ayudante de laboratorio, crea un homúnculo dentro de una redoma. Debido al procedimiento con el que se concibe, se supone que el pequeño ser es libre de toda impureza humana, sin embargo carece de un cuerpo sólido, siendo una materia gaseosa que al salir de la redoma perdería la vida. Goethe plantea una interesante pregunta acerca de la existencia, ya que,

dentro de los diálogos que establecen Wagner y el Homúnculo, el segundo le pregunta a su creador qué se siente vivir fuera del vaso de laboratorio y le manifiesta su deseo por salir de allí a pesar de conocer su trágica consecuencia.

Justificación

Utilizar un texto literario en la danza da la posibilidad de acercarse a esta disciplina para investigar el movimiento, el cuerpo de la danza y el bailarín, por lo tanto se parte de la pregunta ¿cómo explorar la danza contemporánea y la creación, teniendo como referente un personaje literario?

Para empezar, es importante buscar recursos que abran el espectro de herramientas para la creación, en este sentido la literatura puede ser un elemento significativo, pues le permite al cuerpo divagar en el umbral entre la imaginación y lo real para darle movimiento a las palabras y a los personajes, o para deconstruir las historias y crear otros mundos posibles; al disponer diferentes rutas metodológicas que permitan la experimentación del movimiento, del cuerpo y de la escena, le damos más gabelas a la danza para encontrarse en el ejercicio de la creación. A pesar de que el movimiento por el movimiento ya es un campo muy amplio para trabajar, y que funciona como una de las búsquedas históricas de la danza contemporánea, el creador también puede pararse en otros lugares, cómo la literatura, que le permitan observar a través de diferentes perspectivas.

Es este uno de esos casos, en el cual el movimiento y la escena aparecen como consecuencia de las sensaciones y preguntas provocadas por la lectura de la narración y del personaje *Homúnculo*, quizá para ser representado o para disolverlo en el camino de la investigación-creación. Manos-cabeza-pies es entonces una obra que, como ejercicio metodológico, se alimenta de la

exploración de un personaje fantástico tomado de la obra *El Homúnculo*. Esta búsqueda no sólo se limita a la primera impresión que se tiene del relato sino también a la profundidad en la que el creador-bailarín se sumerge cuando lo escudriña.

Pregunta de investigación.

¿Cómo investigar y crear danza contemporánea, utilizando un personaje literario y su narración como elemento e imagen generadora⁴, a la vez que se asume el proceso dentro de los parámetros de la investigación creación?

Objetivos

Objetivo general

- Realizar una investigación- creación en danza contemporánea utilizando un personaje literario de la obra *El Homúnculo* de Roberth Blotch para la exploración escénica, reflexionando sobre nociones de espacio y personaje.

Objetivos específicos

- Explorar la creación en danza utilizando un relato literario como imagen generadora.
- Establecer categorías de análisis que permitan enrutar el proceso creativo partiendo de un personaje fantástico⁵ y su narración⁶.

⁴ Imagen que proviene o trastoca el universo sensible del sujeto y sirve como detonante para crear; la imagen no sólo es visual, también se da a partir de los demás sentidos.

2. CONTEXTO

Este proyecto se enfoca en la ciudad Medellín como delimitación territorial y artística para analizar el contexto que lo permea, en primera instancia, porque es el lugar donde nace mi necesidad creativa y donde se desarrollará el trabajo artístico. De este hecho se justifica la presencia de varios referentes mencionados anteriormente, los cuales han producido sus obras en esta ciudad. Por otro lado, la ciudad cuenta con diversos espacios expositivos y escénicos como museos y teatros, sumándose al panorama artístico otros espacios de menor formato o espacios alternativos, varios de ellos emergentes y principalmente destinados a las artes escénicas.

Por lo anterior se ha evidenciado una gran cercanía entre la danza y el teatro que se retroalimentan al poner en diálogo a los agentes responsables de la creación, producción y proyección de ambos campos; por lo que no es extraño encontrar procesos teatrales que contemplen la danza en sus búsquedas escénicas y trabajos dancísticos explorando herramientas del teatro. Al estudiar el surgimiento de la danza contemporánea en la ciudad, vemos que los precursores de este movimiento se han acercado, o al menos interesado, al teatro como campo de estudio para la danza; en este sentido no es gratuito que la información de Eugenio Barba, por ejemplo, permee tan fuertemente el discurso de los bailarines de Medellín.

Ahora bien, este es un esbozo del marco que encierra el surgimiento y el desarrollo de esta propuesta, pero resulta imperante esclarecer también el marco histórico que tiene la narración de *El homúnculo*, pues detrás de él hay una inmensidad de sucesos históricos que pueden aportar también al trabajo creativo propuesto.

⁵ Personaje que subvierte las leyes realistas sin que ello modifique la coherencia del texto.

⁶ Género literario que cuenta sucesos de manera secuencial ejecutados por unos personajes en un tiempo determinado.

El Homúnculo nace a principios del siglo XIV cuando Theophrastus Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim reconocido comúnmente como Paracelso, intentaba crear la piedra filosofal. Por error, sus experimentos desembocaron en la formación de un hombrecillo diminuto que carecía de alma. En la época en la que ocurren dichos acontecimientos, en plena Suiza, bajo las directrices sociales del catolicismo, una disciplina como la alquimia era catalogada como herejía, y más aún cuando se utilizaban, como lo hizo Paracelso, fluidos o tejidos humanos para la experimentación, a lo que condenaban como nigromancia. A pesar de esto, Paracelso defendía su investigación como una posibilidad en la evolución del hombre al ser creador de una especie y poderse asumir en el lugar de dios. Muchos de los trabajos de Paracelso fueron considerados una respuesta directa a su excéntrica personalidad, no siendo el Homúnculo la excepción.

El entorno en el que se creó el Homúnculo no resultaba muy benéfico para los experimentos del médico, debido a que su indagación contrariaba los principios religiosos de la época. A pesar de ser tan polémico por su cercanía al esoterismo y la magia, también fue reconocido por sus descubrimientos médicos, a tal punto de lograr la docencia en varias universidades: Colmar (1528), Nuremberg. (1529), Saint-Gall (1531), Peffer (1535), Augsburgo (1536) y Villach (1538), junto con una buena cantidad de seguidores, muchos de ellos luego revelarían sus enseñanzas.

Paracelso fue un médico con una fuerte necesidad de renovar su campo de investigación, actitud inspirada por su padre Hohenheim, quien ejercía la misma labor y fue su primer maestro en la infancia. No obstante, la decisión de ser médico no fue precisamente un deseo de seguir las enseñanzas de su padre; por el contrario, a Paracelso le aborrecía saber que la medicina, tal cual la practicaba su progenitor, se sirviera de mentiras y rezos inventados para hacer creer a los pacientes que había una intervención divina que sanaría las dolencias.

3. DESARROLLOS CONCEPTUALES

La historia de la danza ha mostrado, desde hace mucho tiempo, cómo innumerables producciones han tomado a la literatura como elemento que inspira la creación de movimiento y de piezas dancísticas. Así mismo la danza ha sido una figura constantemente recurrida en la literatura para acercar al lector a diferentes sensaciones, atmósferas y acciones; siendo el caso de *Harmonie du soir* un ejemplo de ello, donde Baudelaire ve un lánguido vals en la caída de la noche (Ponce, 2010, pág. 31). Esta relación es fundamental para el desarrollo de este proyecto, por lo que se abordan algunos autores que hacen hincapié en el asunto a partir de diferentes disciplinas (danza, literatura, filosofía y teatro).

Como se mencionó anteriormente, hay una relación muy cercana entre danza y literatura. De estas aproximaciones resultan híbridos, umbrales e innovaciones, no sólo en la creación sino también en los campos de la filosofía y la pedagogía. Para comprender mejor esta afinidad, es importante mencionar el libro *Danza y literatura ¿qué relación?* (2010) de Dolores Ponce, quién nos da un panorama sobre cómo se entrelazan ambas disciplinas y que aspectos específicos se reiteran en las dos teniendo en cuenta sus particularidades.

Para comenzar, Ponce plantea una incógnita bastante polémica: ¿es pensable la danza sin la escritura? (Ponce, 2010, pág. 15). Para responder a esta pregunta plantea dos posibles caminos: uno que confiere a la danza la capacidad de existir sin la escritura, gracias a su surgimiento previo al lenguaje y otra que argumenta que la danza está inmersa definitivamente en la escritura debido a que todo pasa por el lenguaje y se materializa en la palabra, siendo incluso el término “danza” un lugar de la lingüística (Ponce, 2010, pág. 16). La autora reconoce la importancia de esta pregunta debido a que en el ejercicio de nombrarse una a la otra, ya hay una dificultad para

establecer un lugar de superioridad o de subordinación pues ambas se difuminan cuando comienzan a relacionarse. Ponce también hace énfasis en que acogerá el argumento de que no es posible que se desliguen en ningún momento, a pesar de que la danza cronológicamente está alejada en sus inicios de la escritura.

De tal manera, según Ponce, la danza necesita de la escritura como primer ejercicio de acercamiento a la literatura, ya que a través de las palabras y de los trazos es posible la sistematización de la misma. Cabe mencionar también que la escritura logra plasmar acontecimientos que suceden en la danza misma y que sólo a través de la palabra es posible racionalizar, ya que su carácter efímero la hace difícil de aprehender.

El tiempo, el espacio y el cuerpo son elementos que en la danza están constantemente en juego y que coexisten para elaborar un tipo de expresión, los mismos también son abordados en la literatura como componentes de una pieza que se estructura a partir de su correcto engranaje.

Ponce hace entonces un acercamiento a estas tres nociones desde ambos campos:

- Da cuenta que el tiempo en el texto no es apolíneo en todos los casos y que, al igual que en la danza, existe la posibilidad de desestructurar la idea de tiempo a favor del coreógrafo o escritor (Cortázar es un buen exponente de estos mecanismos). De tal manera que cuando la danza se vale de la literatura para generar procesos creativos, no debe obviar las particularidades temporales que el texto le propone. Asimismo, debe deliberar sobre cómo comprender las posibilidades que el texto le plantea para asirlas a la creación. La danza tiene tiempos que no sólo se enmarcan en la pieza, pues existe también un tiempo corporal, ese particularmente diverso al considerar que se trata de la materia prima de la puesta en escena. El cuerpo tiene un tiempo de caducidad que delimita

posibilidades energéticas y anímicas, a la vez que está inmerso en un contexto que constantemente le da posibilidades para replantearse la obra.

-El cuerpo de la literatura es la palabra, mientras que en la danza es el cuerpo físico. La ventaja del segundo, como lo menciona Ponce en palabras de Barba, es que su capacidad de decisión, puesto que la extra cotidianidad en la lectura no se da en la constitución del cuerpo mismo, sino en su relación con los otros cuerpos que conforman el texto, mientras que el físico encierra para sí la capacidad de hacerse potente valiéndose de su construcción morfológica (Ponce, 2010, pág. 29). Por supuesto, no se desmerita la capacidad que tiene la literatura para intervenir el cuerpo, debido a que la danza se ve carente al momento de expresar las particularidades de su estructura, cosa que en la escritura no sucede; Por el contrario, el texto permite describir y modificar el cuerpo de una manera tan detallada que el espectador de un trabajo dancístico no lograría, aunque fuese el más versado crítico, ya que la minucia en la danza se ve opacada por la intención en ciertas partes del cuerpo que inevitablemente roban la atención.

- Finalmente, el espacio, que es posiblemente el más cercano en ambas, es el lugar donde se establece la acción, se ubica y se ejecuta. Sin embargo, el espacio de la danza se puede definir de dos maneras: el interno, que es el que el bailarín expande o contrae a partir de su movimiento, mirada y desplazamiento, y el externo que es el lugar físico; acondicionado con elementos de utilería y que funciona como plataforma de exposición de la pieza. En la literatura el espacio lo define específicamente el texto, a pesar de estar limitado por los referentes que tenga el lector sobre el lugar propuesto, siempre el texto plantea una supremacía al determinar de manera directa dónde se establece la situación.

Otra relación fundamental para este proyecto, y que lo plantea Dolores Ponce a través de las coreógrafas Gelsey Kirklan y Pina Bausch, es cómo la danza y la literatura se encuentran en la creación. La escritora menciona dos posibilidades partiendo de la experiencia de las creadoras al momento de asumir el texto: la primera es tomar la narración para alejarse de ella y la segunda es utilizarla y acercarse al máximo.

1. Por acercamiento: Ponce cita el trabajo de Gelsey Kirklan, una de las bailarinas más destacadas en danza clásica del siglo XX, y menciona cómo ella al ser aceptada en el Royal Ballet en 1986 le corresponde la interpretación principal en *Romeo y Julieta* y *La bella durmiente*. La bailarina necesitaba comprender la narración y así concretar una relación con el personaje. Si bien conocía la historia y manejaba con gran virtuosismo la técnica, sentía necesario estudiar juiciosamente el rol designado para la escena, para ello la bailarina comenzó a indagar por diferentes medios y estableció un diario para analizar cómo el personaje tenía incidencias y similitudes en su vida cotidiana. Este ejercicio le causó dificultades, ya que resultaba muy dispendioso elaborar tal mecanismo cuando sus directores y coreógrafos no comprendían su importancia y por ende no sabían responder a los cuestionamientos sobre el ejercicio (Ponce, 2010, pág. 24).

Lo interesante del método de Kirklan es la manera como intenta escudriñar en las sombras que tiene el personaje, claridades que no le dará el texto ya que son deducciones que parten de su propia necesidad y que están más allá del análisis básico que se realizaría a un cuento. La bailarina se acerca cada vez más al trabajo literario, incluso desde la escritura como hecho escénico, indagando en la narración para sacar de entrelineas más información que le de veracidad a su personaje, y de esta manera tener más impacto en la escena. Adicionalmente, ella busca ser lo más fiel al personaje, preguntándose por el lugar de la representación para generar vínculos honestos con la historia.

2. Por alejamiento: por otro lado, Pina Bausch (Solingen 1940- Wuppertal 2009), coreógrafa alemana y directora del Wuppertal Tanztheater, utilizaba el texto como motivación inicial para la creación, sin embargo, de este le interesaba más el trasfondo para luego investigar sus similitudes con la realidad. Bausch partía de narraciones que establecieran imágenes cuya relación con la cotidianidad permitieran la investigación y observación del movimiento para encontrar una pieza que difícilmente se podría considerar representativa. De tal manera que la coreógrafa mientras más esculcaba la narración, más se alejaba de ella en cuanto a la idea inicial del texto. De este modo, creó piezas que insinuaban la historia sin dejar que esta tomara relevancia. Bausch también hizo un ejercicio escritural, pero su necesidad fue más simple en este asunto, pues buscó anotar las situaciones cotidianas de sus bailarines para luego utilizarlas como imágenes generadoras.

Como puede advertirse, la necesidad de utilizar el texto en la creación no es pues específicamente para representar lo escrito. Si bien es una posibilidad, también puede funcionar como imagen generadora que se diluya en el proceso para desembocar en algo, quizá, totalmente diferente. Todo depende del encuentro entre el creador y la narración, incluso en la elección del texto ya hay una relación tácita con la aceptación de un tipo de estética o estilo, con una manera de escribir o con un discurso propuesto por el autor.

Gabriel Aranzueque, profesor de metafísica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, es autor de interesantes reflexiones que pueden nutrir en gran medida este trabajo. Aranzueque habla en su libro *Cuerpo y texto* (2012) sobre cómo el cuerpo en su totalidad se deja permear por lo que se es leído, incluso se construye a través de la lectura. Él inicia su escrito hablando de cómo la lectura se convierte en un acto placentero sólo en el momento en que el texto emigra a nuestra vida, “cuando otra escritura (la escritura del otro) llega a escribir

fragmentos de nuestra propia cotidianidad”(Aranzueque, 2012, pág. 24); acto que responsabiliza a dos agentes en su ejecución: a quién lee, que está presto al material y a quién es leído por la elaboración del texto.

Generalmente consideramos que leer es un acto de quietud que sólo incluye directamente a la visión y a la razón en un ejercicio de comprensión. Y si bien es cierto que esta es la parte más simple para identificar cuándo lo estamos ejecutando, también podría considerarse que toda la información que entra a nuestro organismo lo modifica casi instantáneamente, lo excita, le genera escozor y hasta pesadez; no es únicamente un estado cerebral sino también visceral, dérmico, muscular, carnal. El cuerpo se posiciona en pro del acto tal, se dispone para abrirse al trance que produce la inmersión en el texto y, posiblemente, se distrae de sí mismo, pero eso no evita que esté siendo alterado. Más aún, esta modificación es evidente cuando se asumen las letras en la vida propia, cuando la narración se traslada y se convierte en una metáfora de nuestra propia realidad. En *Cuerpo y texto* somos llamados a hacernos partícipes de esas relaciones de forma activa y consiente, de convertirla en un acto de absorción cuyo producto sea integrado al propio cuerpo (Aranzueque, 2012, pág. 24).

Este encuentro, texto y cuerpo, es un acercamiento que nunca se consume en totalidad, pues siempre ambas partes tienen límites en cuanto a lo que se le permite al otro. El texto siempre tendrá información que no es interpretada tal cual busca el escritor y el lector no siempre aceptará todas las premisas del texto. Es una disputa entre dos cuerpos que se intentan comer mutuamente, uno a través del convencimiento y el otro mediante la absorción, dice al respecto Aranzueque (2012):

(Aranzueque, 2012) Aquí surge una disputa que se busca y se acepta, debido a que la lectura genera tensiones eróticas en el lector y lo mantiene en el filo mientras le permite recorrer sus párrafos, sabiendo este último que en cualquier momento puede caer en la aceptación total o en el rechazo absoluto. En el conflicto de leer el individuo cree tener el control de situación, sin ni siquiera imaginar que a mitad del camino pueda encontrar peligrosos precipicios para la razón. Pero esto no se daría, dice Aranzueque, si el lector no tiene una mirada curiosa, si no hay una pregunta que surja o una reflexión elaborada. En cambio, *cuando se divisa algo que atrae no sólo se mira el texto, también hay una mirada interna, se clava los ojos en sí mismo para identificarse en lo dicho y poder mirar un horizonte, el del texto, que sólo le concierne al lector.* (pág. 28)

3.1 Categorías de análisis.

Las categorías establecidas aparecen para responder y generar preguntas del subtexto literario, a la vez que se consideran suficientes para generar herramientas escénicas para la creación.

3.1.1Espacio.

Esta categoría se abordará a partir de varias disciplinas con el fin de ampliar las diversas perspectivas de análisis para encontrar más herramientas para asumir el texto. En este momento se buscan claridades desde otras disciplinas a parte de las escénicas (filosofía, psicología, física y sociología) ya que la pregunta por el espacio en el texto del Homúnculo no sólo es física sino también filosófica, debido a la carga que tiene este para el personaje. Inicialmente hablaremos de cómo concibe el espacio el filósofo francés Henri Lefebvre en su texto *Producción del espacio*

(1974) y traeremos a colación algunas definiciones que se explican en la física, la metafísica y la psicología.

El espacio, según el autor, es una construcción producto de las relaciones sociales. Es una consecuencia de cómo nos relacionamos con el otro y para ello disponemos un entorno que consideramos necesario. Lefebvre parte del surgimiento de las ciudades modernas para establecer su análisis, esto se debe a que las dinámicas del capitalismo fomentan un espacio que se pregunta por las relaciones siempre condicionadas por el comercio, es decir, el acercamiento entre seres pasa a un segundo plano y aparece la necesidad de espacios para los negocios (no está demás saber que el escritor tiene filiaciones con el pensamiento marxista y esto se vea reflejado en su punto de vista al estudiar el espacio).

Para facilitar su investigación, Lefebvre divide la concepción espacial en tres tópicos: el espacio percibido o espacio real, el espacio concebido o pensado en pro de una actividad y el espacio vivido o imaginario que generalmente rememora algo. El espacio desde la metafísica, a pesar de ser una elaboración mental en un plano, nos da la sensación de sujetos reales al interactuar con un entorno, a este le llamamos entonces espacio percibido. La física por su parte lo mira con grandes variantes, ya que esta ciencia propone el espacio más como un plano donde superponemos objetos para delimitar y definir nociones de propiedad y diferencia. Finalmente, el espacio imaginario tiene una cercanía más al espacio psicológico, ya que ambos dan referencia a un lugar donde se logran experiencias y percepciones, pero que se construye a través de la situación, es decir, cada persona elabora su idea de espacio.

Lefebvre convoca a pensar que el espacio en la actualidad está pensado para la regulación y la clasificación, o en un orden más básico para la segregación y conglomeración (Lefebvre, 1974,

pág. 14). El momento histórico en el que estamos inmersos nos hace utilizar el espacio en favor de la producción, lo cual define lugares de descanso y trabajo en mayor medida, siendo los espacios de reflexión subyugados a uno o al otro. Sin embargo Kosme Barañano Letamendia (historiador, crítico y profesor de arte bilbaíano) se contrapone a Lefebvre al proponer que el espacio sólo se construye mediante otros lugares dadores de referencia (Letamendia, 1983, pág. 141), lo que deja a merced del hombre la adjetivación de esos lugares. Esta definición nos liga a una perspectiva más física con una sociológica, sin permitir sobreponer una a la otra. Barañano nos habla en su texto de Leibniz para apoyarse en la premisa de este último que versa que “el espacio es algo definido mediante la posición y el orden de los cuerpos” (Letamendia, 1983, pág. 141), lo cual implica una concepción de espacio en la que los cuerpos, no sólo humanos, definen las maneras de transitar y habitar el mismo

Ahora bien, con esta cantidad de definiciones pasamos a lo que genera el espacio en el sujeto, ya que como dice Heidegger citado por Letamendia: “el espacio no representa, es determinado” (Letamendia, 1983, pág. 141). Desde el punto de vista ontológico la relación con el espacio se invierte y es ahora él quien define al sujeto y lo caracteriza (caso específico las diferencias climáticas y los cambios de pigmentación en la piel). Kant en el ensayo de Kosme es citado para señalar que el espacio es una forma a priori de la sensibilidad, lo cual posibilita la experiencia externa; el espacio es la condición de posibilidad de los fenómenos, por lo tanto, a priori, intuitivo, independiente de la experiencia y trascendental (en el sentido en que está más allá de los fenómenos. (Letamendia, 1983, pág. 141).



en

El hacinamiento en las grandes ciudades pone al cuerpo en espacios cada vez más reducidos
 Metro Medellín (Colombia) hora pico (Sánchez, s.f.)

Espacio escénico

Traeremos a colación al escritor y profesor de teatro Patrice Pavis para esbozar ahora la idea de espacio escénico. Se puede decir en términos de Pavis que el espacio escénico es el percibido concretamente por parte del espectador, adicional se encuentran también los fragmentos escenográficos que permiten la ejecución de las acciones en la escena (Pavis, 1998, pág. 171). Es entonces el lugar tangible a diferencia del espacio que interpreta el espectador, pues el primero está cargado de una cantidad de símbolos que permiten una lectura mientras que el segundo parte de una configuración que elabora el espectador en su cabeza. Por lo tanto, explica Pavis el espacio escénico está dado por el espectáculo y las acciones de los ejecutantes, es un lugar que se configura en el aquí y el ahora, y genera un diálogo con la estructura arquitectónica que habita.

Las formas espaciales utilizadas para situar las artes escénicas han cambiado a través de la historia, dependiendo de las necesidades y las estructuras sociales, la danza y el teatro han vivido escenarios que se condicionan y permean del pensamiento del momento. En la antigua Grecia el encuentro sobre la colina difícilmente generaba distinciones sociales y se disponía a manera de semicírculo siendo el escenario la continuación del círculo, haciendo referencia a mecanismos de reunión más rituales, mientras que el teatro a la italiana separa rotundamente al vulgo de la realeza a través de palcos que elevan a unos sobre los otros. El tipo de representación también condiciona la estructura escénica, lo que nos lleva a la caja negra como lugar de la ilusión de una realidad alterna o mimética. Pavis plantea de manera sucinta la relación línea-círculo y oficianes-espectador para concretar el espacio (Pavis, 1998, pág. 172).

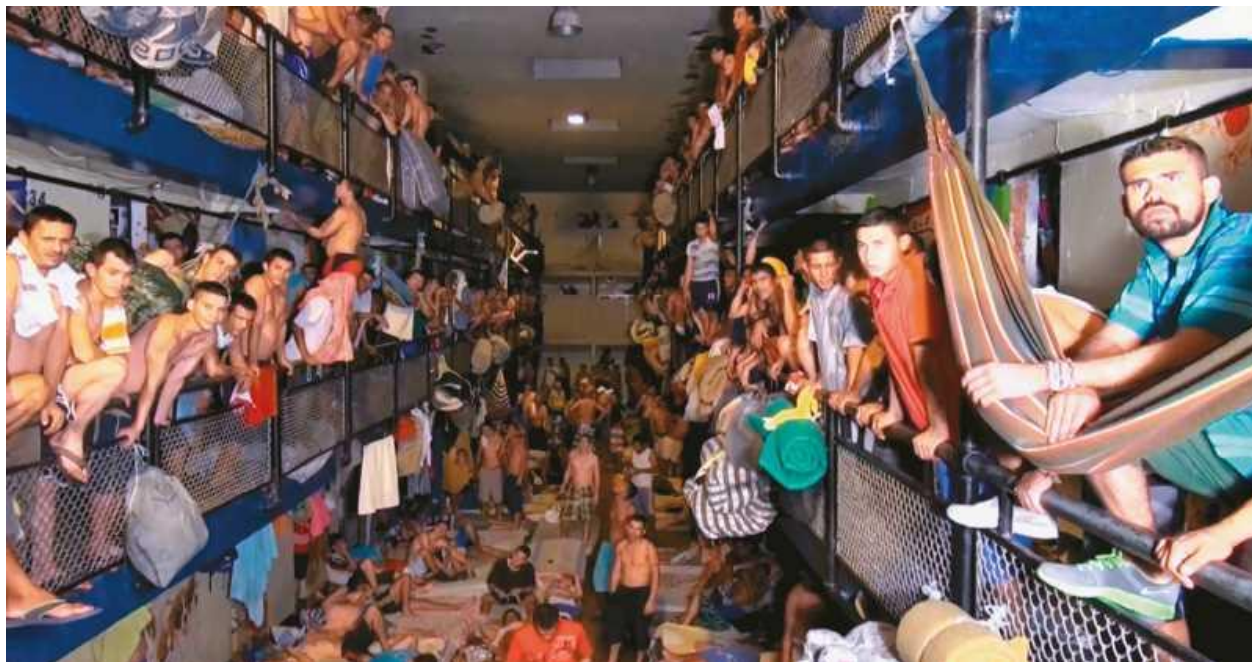
Espacio de confinamiento

Esta subcategoría aparece debido a las características físicas específicas que tiene el espacio donde se desarrolla la narración de *El homúnculo*. Si bien el creador está externo a la redoma, sólo sabemos de él por la existencia del homúnculo, y este último nunca sale de su espacio, así que el lugar que asumiremos como espacio dentro de este ejercicio es el espacio del personaje principal. La redoma, el *beaker*, o la probeta son lugares que, como se anunciaba anteriormente, definen al cuerpo y sus posibilidades de movimiento. Incluso, cuando se vierte un líquido en él se puede controlar su inestabilidad en la forma del vaso y medirlo, asunto que nos da una intención racional definida por el espacio. De tal manera que el homúnculo habita un lugar que asegura que este no huya, que no tenga mucha capacidad de movimiento y que no pueda interactuar con objetos o seres del exterior sin la supervisión o aprobación de su creador.

Entendemos, bajo una descripción general, por espacio de confinamiento o confinado un lugar que dispone de aberturas y entradas reducidas, una ventilación natural desfavorable y que no está concebido para permanecer en su interior. En este orden de ideas, a este tipo de espacio pertenece el homúnculo excepto por una variación en la permanencia, ya que nuestro personaje sí es capaz de sobrevivir a su prisión por más de cuarenta días debido, probablemente, a sus condiciones físicas.



Llaveros con animales vivos, mercado de Beijín (China) (Anonimo, Televisa.News, s.f.)



En Colombia las cárceles se enfrentan a una sobrepoblación que obliga a los reclusos a vivir en condiciones y espacios inhumanos

Cárcel de Santa Marta (Colombia) (Liberal, s.f.)

3.1.2 El personaje

Para hablar de este tópico se toma como punto de partida una mirada teatral respecto al personaje, debido a que contempla tanto al personaje en su construcción narrativa como escénica y por lo tanto hace un análisis del trayecto que se puede elaborar para pasar de uno al otro.

Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología* nos da luces para abordar el tema desde una generalidad, por lo cual considero innecesario hacer un estudio detenido de la categoría a lo largo de la historia ya que en sí misma encierra nociones que se mantienen y que sólo cambian sus interpretaciones. El origen etimológico del término proviene de la palabra persona y se relaciona semánticamente con el término máscara. Inicialmente Platón

nos habla del personaje en la Poética como el encargado de ejecutar las acciones que sostienen la fábula y a partir de tales acciones es que se definen sus características, por lo que no imitan la realidad en el sentido psicológico sino físico. Sin embargo, la evolución del personaje occidental tiende a una psicologización (como en la técnica Stanislavskiana⁷) a tal punto de encontrarse parecidos con quién lo interpreta, generando además en el espectador una identificación de carácter representado.

El dramaturgo tiene bastante incidencia en el desarrollo histórico del personaje, pues este da herramientas para que el actuante haga la construcción del carácter y según sus intereses escriturales, permite dilucidar con más o menos profundidad la estructura del personaje. Samuel Becket (dramaturgo, novelista y poeta irlandés del siglo XX) por ejemplo, lo único que clarifica en sus textos son las acciones que ejecuta el actuante, omitiendo aclaraciones que permitan establecer situaciones de tiempo o espacio, mientras que Moliere (dramaturgo francés del siglo XV) da una amplia gama de características para sus personajes llegando incluso a establecer un pasado del mismo.

Pavis argumenta que la búsqueda de la simbiosis actor personaje no siempre ha estado presente, esto debido a que en varios momentos de la historia el actor es sólo el ejecutante y no una encarnación (Pavis, 1998, pág. 355), siendo esta idea aplicada en los inicios del teatro y reinterpretada en propuestas contemporáneas donde incluso el personaje carece de total identidad y sólo responde a la acción como elemento generador. De esta manera nos adentramos en cómo el actor crea mediante la interpretación del personaje y esto varía según la técnica que se emplea

⁷ Método desarrollado por Constantin Stanislavsky que se divide en dos etapas, siendo la primera la más enfocada a la psicología del personaje mientras que la segunda se enfocaba en la acción física.

para la creación. El personaje mantiene entonces una acción⁸ que se establece en pro de una estructura como lo menciona Platón, la cual será el detonante de las relaciones con los demás personajes y generará a la vez la construcción del carácter y de las situaciones⁹ que se desarrollan.

El impersonaje.

En este caso se intentará abordar la figura del Homúnculo desde el planteamiento de Jean-Pierre Sarrazac quien habla sobre cómo de que la contemporaneidad relega al personaje para que la acción tenga lugar sin estar asociada a un individuo con características específicas que coartan la infinita cantidad de posibilidades de la escena (Sarrazac, 2016, pág. 354).

Sarrazac hace un breve recuento sobre la noción de personaje en su texto *El impersonaje: una relectura de la crisis del personaje (2006)*. En esta reflexión plantea la coyuntura en la que el personaje, a pesar de su imperante existencia en la teatralidad, ya no condiciona la acción, sino que se vuelve una excusa para escenificarla. Bien lo menciona Sarrazac al decir que en la crisis del personaje se enmarca la pregunta de si el mismo es vigente en el teatro, sin embargo, sí es claro que aún aparece (Sarrazac, 2016, pág. 354) . Sarrazac cita varios autores para definir qué es un personaje dentro de las estructuras y técnicas establecidas en el teatro y en las dramaturgias; una de esas anotaciones es de Nietzsche quien expone que anteriormente el personaje partía de la mimesis aristotélica para establecer unos códigos que permitieran un entendimiento hermenéutico

⁸ Actividades u objetivos que desarrolla el personaje.

⁹ Resultado de las relaciones entre los personajes. las situaciones configuran la estructura

del mismo, haciendo que el público confirmara su capacidad para entender lo que sucedía y poderse leer a través del personaje (Sarrazac, 2016, pág. 365). Este fundamento que se fue diluyendo con la aparición de las técnicas contemporáneas como la propuesta de Stanislavski con su búsqueda de la acción física o Barba con la exploración del cuerpo dilatado, que, si bien partían de construir un personaje, la mimesis ya no aparecía como una necesidad, incluso se evitaba llegar a ella indagando en las singularidades del actor.

Encontramos entonces en el panorama actual del teatro contemporáneo que, en términos de Sarrazac: “el personaje moderno es la sombra del personaje” (Sarrazac, 2016, pág. 356). Para esto nuestro autor nos propone analizarlo a partir de tres dimensiones:

1. El personaje como rol
2. El carácter del personaje o su singularidad
3. Su valor simbólico

En estos tres tópicos, Sarrazac sitúa al personaje y establece que es precisamente el carácter o la singularidad lo que desaparece en el impersonaje, para zafarlo de la mimesis que lo ataviaba y que no le permitía moverse entre la multiplicidad de relaciones. Sin embargo, las otras dos características permanecen intactas y es ahí donde aún no se disuelve el personaje, gracias a que el valor simbólico es una correlación entre escritor y espectador. Es pues para Sarrazac la época de la disolución de la fábula (Sarrazac, 2016, pág. 366), es decir **que** ya no hay sistemas ordenados a los que acogerse y por lo tanto se expande la imprevisibilidad para el personaje; ya

su identidad es fútil, estorba, entorpece la relación con el azar de la escena, y a pesar de ello, sigue estando ahí en tanto artificio.

3.1.3 El ejecutante

Para abordar esta idea se utilizará el texto de Patricia Cardona *Dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas (2000)* buscando esbozar la figura del ejecutante o actor-bailarín. Al tener una doble función en el proceso de investigación-creación, el ejecutante se estudia a sí mismo y analiza las formas que produce para generar reflexión y conocimiento, por lo que él también debe ponerse bajo la lupa, es decir ...

Al crear e interpretar como es el caso de este proyecto, el ejecutante permea de forma directa todo el proceso, desde los referentes elegidos hasta la interpretación de los ejercicios presentados, esto define enormemente el camino de la investigación ya que existen afectos involucrados.

Cardona nos da pie en su texto para indagar sobre cómo el intérprete-creador no sólo elabora bajo unos conceptos la ruta a desarrollar una pieza sino también cómo este debe asirlos para responder a un acto escénico, cómo crea su propia dramaturgia (Cardona, 2000, pág. 45).

A pesar de que ella sólo se refiere al actor-bailarín para estudiar esta nueva estructura dramática, en este caso en el que se ejercen más acciones (investigar, coreografiar, interpretar) se evidencia también una construcción mental a la hora de abordar la creación desde el comienzo, existen incluso imágenes mentales de las que se parten para el desarrollo del mismo. Al tener tal bagaje dentro del trabajo es más fácil encontrar los estímulos invisibles (Cardona, 2000, pág. 47) que se van a ocupar de solidificar la interpretación del movimiento.

4. DISEÑO METODOLÓGICO

Tipo de Investigación

Para este proyecto se implementará la investigación-creación, debido a la importancia de establecer una relación con un tipo de investigación que dirija su mirada hacia las novedades y preguntas que surgen en un proceso donde el investigador también es sujeto de estudio. La investigación –creación facilita que el artista no sólo encuentre herramientas metodológicas que permitan el desarrollo de su trabajo, sino también en su rol; es decir, cómo el proceso genera impactos en su cuerpo que a la vez da cuenta de un contexto y unos paradigmas.

Si bien la pregunta a trabajar resulta aparentemente de un proceso técnico, detrás existen intereses personales que no siempre son conscientes, o hay lugares a los que se llega al intentar responderla que afectan también la manera en como el artista-investigador percibe el mundo. Es ahí donde la investigación-creación toma relevancia. Sin embargo, no es un asunto individual, debido a que a través del estudio del artista-investigador y de su proceso, se estudia un contexto, unas relaciones con el mundo y con el arte. Así pues, encontramos una fortaleza de este tipo de investigación para el campo científico que busca acercarse al arte sin obviar su subjetividad. Es en el resultado de esta observación donde posiblemente surgen nuevas maneras, técnicas y metodológicas, para crear e investigar.

Es posible partir de un tipo de investigación que tenga delimitadas las estrategias metodológicas que se abordarán para generar conocimiento, no obstante en la investigación-creación, estas metodologías van surgiendo debido al carácter subjetivo del proceso, por lo tanto, no se especifican mecanismos definidos sino un enfoque que direcciona el proceso.

Debido a las características del proyecto, entre ellas el hecho de ser la primera creación realizada, el proceso investigativo posibilita la exploración sin coartar o invisibilizar ninguna parte del ejercicio en su trayecto, en este sentido, por más personal que parezca siempre responderá a un conglomerado epistemológico que da cuenta de cómo el sujeto que crea piensa el mundo, lo cual le imprime a este proceso y al investigador-creador una continuidad. En este orden de ideas cabría decir que no es la obra acabada lo que da por terminado el asunto, pues ese mundo investigado siempre se confrontará con otras subjetividades como las del público, por ejemplo, quienes asumirán también el lugar de objeto de estudio para continuar con la construcción de un proceso creativo siempre susceptible de modificarse. De tal manera consideramos, en palabras de Margarita Calle (Profesora del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira), que la investigación-creación genera redes de conocimiento que se ligan desde la particularidad para construir mecanismos y rutas transitables y reestructurables durante el estudio del arte (Calle, 2013, pág. 68).

Enfoque

Debido al carácter subjetivo que traza esta investigación, no es un trabajo sencillo estandarizar un tipo de enfoque que permita enrutar el proceso y por ende la sistematización de los resultados, sin embargo, sí es posible identificar algunos lugares de encuentro con la investigación descriptiva debido al mecanismo a través del cual se manipula la información. El enfoque descriptivo, más propio de una mirada científica busca ordenar la información de manera que se puedan evidenciar las relaciones entre dos variables, el creador y la creación, no obstante se debe resaltar que en nuestro caso el objeto de estudio también es sujeto investigador, por lo tanto, todo el proceso está

caracterizado por la subjetividad que lo permea, a diferencia de otras ramas de conocimiento como la psicología o la medicina (para dar algún ejemplo) que parten de unos estándares patológicos y observan desde un lugar externo.

Es necesario entonces establecer el enfoque descriptivo sólo como una herramienta que aparece en algunos momentos del proceso, ya que por sus características es imposible establecerla cómo enfoque definitivo.

Estrategias

Para el desarrollo del proyecto se propusieron 3 fases en las cuales se ejecutaron actividades concretas que hicieron el paso a paso del trabajo. Todo lo propuesto fue susceptible a cambios respecto a la relación con el asesor y con la propuesta misma. Durante el avance de la investigación-creación se sistematizaron todos los acontecimientos de manera escrita y audiovisual, así se elaboró una bitácora que sirvió de base para continuar indagando en procesos venideros.

En primer lugar, se hizo un análisis hermenéutico de la narración a trabajar para extraer información de manera más minuciosa que pudiera dar otras herramientas para asumir el ejercicio con la literatura. La lectura se acompañó de análisis de textos alternos que se consideraron pertinentes para consolidar conceptos, adicionando también estudios epistemológicos que pudieran dar una noción de ubicación del artista en el contexto. Lo anterior se ejecutó paralelo a la exploración corporal en espacios de confinamiento o en espacios reducidos, para lo que se hizo un reconocimiento de este tipo de lugares y así encontrar en ellos características que se pudieran recrear en el espacio de ensayo.

En segundo lugar, encontraremos la exploración corporal y el estudio de la propuesta del personaje. En esta fase, se buscó asesoría de personas cercanas al teatro para tener varias perspectivas al respecto. Cabe resaltar que aquí es donde se generará gran parte del proceso de composición del movimiento que se utilizó para la pieza pues al tener una información considerable, se puso en dialogo lo obtenido tanto en la experimentación del espacio como del personaje para comenzar a unificar y establecer relaciones.

Finalmente, se hizo la consolidación del trabajo y se precisaron aspectos de la pieza como tal: definición de desplazamientos, estructuras coreográficas e implementación de escenografía o utilería, y se sistematizó de manera formal el resultado para ser presentado a los jurados.

5. PROPUESTA DE CREACIÓN

“A veces, el placer del texto se logra de un modo más profundo: cuando el texto literario (el libro) emigra a nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del otro) llega a escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad, en resumen, cuando se produce una coexistencia.”

Roland Barthes, Sade, Fourier, Layola

(Barthes, 1974)

El proceso de creación comenzó con el análisis del texto y la identificación de las expectativas o deseos que ponían mi atención en el mismo. Inicialmente la narración surgió durante la investigación de lo grotesco, sin embargo, al auscultar más en lo llamativo de esta lectura, evidencio que no es precisamente su alianza con lo grotesco lo que me interesa sino la cercanía

metafórica que se puede establecer con sucesos cotidianos; me resulta bastante simple contextualizar los acontecimientos del cuento con lo que vivencio.

Al concretar mi interés por el subtexto del Homúnculo, defino que ahora la intención ya no está enfocada en trabajar lo grotesco sino en encontrar una manera de crear danza partiendo de la narración. De tal manera que la ruta se cierra en un estrecho sendero y ahora el foco se centra en los elementos que tiene la pieza literaria vista en pro de un proceso creativo (tiempo, espacio, personajes). De esta manera identifico los aspectos que considero más relevantes para trabajar, por lo que concluyo que en el espacio y el personaje se cargan y condensan el subtexto, además propician motivos para pensar la escenotecnia y el movimiento. Por lo tanto, me doy a la tarea de establecer una interpretación del texto de la siguiente manera:

Espacio: El cuerpo del Homúnculo está definido, en calidad de movimiento, por el espacio reducido en el que se encuentra, además, este es un lugar delimitado por vidrio, un material transparente que permite visibilizar el exterior y el interior de igual manera. Al reconocer la otra realidad que es el exterior, el homúnculo busca experimentarla sin lograrlo ya que el cumplimiento del objetivo no depende de sus capacidades sino de circunstancias externas, es aquí donde entra el rol del creador o el ente metafísico que dispone todo para la existencia de ese ser. También es importante comprender que el contexto espacial del Homúnculo es netamente científico, por lo cual su cuerpo está caracterizado por la razón y por lo tanto se le ve como cuerpo objeto de estudio o cuerpo cosa. Finalmente, este espacio es el lugar de la observación, el creador que está detrás del proceso científico pone al Homúnculo en un recipiente que permita su total visibilidad, logrando así tener control de todo lo que sucede al interior de la redoma y haciendo las veces de guardián y de voyeur.

El espacio Beaker o Redoma establece entonces unas relaciones de verticalidad entre el observador-creador y el observado-creación, donde el primero puede transitar entre los lugares con total libertad mientras que el segundo conoce la existencia de estos, pero no puede acceder a todos ellos. Así retomamos el pensamiento de Lefebvre sobre el manejo y la construcción espacial con relación a lo sucedido en el texto: “El mismo es el resultado de la acción social, de las prácticas, las relaciones y las experiencias, pero a su vez es parte de ellas. Es soporte, pero también es campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales” (Lefebvre, 1974, pág. 14).

El personaje- cuerpo: El homúnculo no tiene plena conciencia de su existencia ya que no conoce su raíz o que lo antecedió, el único referente de vida que tiene es totalmente disímil a él. Al ser un proceso de laboratorio no cuenta con una historia filial con la cual pueda responderse cuestionamientos existenciales, por lo tanto su eterna dificultad será entender su existencia y por lo tanto su cuerpo siendo este es el único mecanismo para relacionarse con el mundo. Adicional a este suceso encontramos que su dificultad para explorar el exterior es la frustración física que siempre va a querer superar pues es el ideal al que no puede acceder por su condición. Finalmente, el único mecanismo de reconocimiento que este tiene es la relación con su creador, ser que aparece en el cuadro esporádicamente y con quien el Homúnculo entabla conversaciones acerca de su incapacidad para salir del frasco.

El personaje –espectador: A pesar de su rol secundario en la narración, el creador del Homúnculo es quien propicia muchos de los acontecimientos que marcan la narración. Está además caracterizado por su lugar de observador, de crítico y de estudioso del acontecimiento

que sucede al interior de la probeta; es científico, voyeur y gran hermano. Sin embargo, la situación espacial genera una relación entre ambos personajes que ponen al creador en el lugar de objeto de observación también, no desde una perspectiva científica sino filosófica. El Homúnculo lo utiliza para estudiarse a sí mismo, para identificarse a través de eso otro con que entabla relación, sin él no habría posibilidad de generar comparaciones y por lo tanto el Homúnculo no podría hacer una elaboración de sí mismo. El creador hace las veces de espectador, sin embargo, ya no es el espectador que se esconde detrás de una cuarta pared sino el que es visto y analizado.

TABLA DE ACCIONES Y EXPLORACIONES

<p>IDENTIFICACIÓN DE ESPECTATIVAS</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Hay un interés por encontrar movimiento a partir de la idea de cuerpo que se tiene del personaje - Busco trabajar el movimiento explorando desde factores externos, si se quiere un movimiento que surge de la reacción - Considero importante utilizar la menor cantidad de objetos para la creación pensando en la practicidad del montaje y desplazamiento del trabajo - La búsqueda sonora es más un ambiente para el público, no se pretende generar movimiento a partir de la sonoridad pero se contempla la posibilidad de que esté - Me imagino un ambiente denso y tenue, sin mucho color - No pretendo que la ubicación del público sea convencional (perspectiva frontal, disposición a la italiana), sino que este pueda transitar por el espacio y decidir que lugar quiere asumir para observar 				
<p>ACCIÓN</p>	<p>TEMAS U OBJETIVOS</p>	<p>ACTIVIDADES</p>	<p>ESPACIO</p>	<p>CUERPO Y PERSONAJE</p>	<p>ENCUENTROS Y REFLEXIONES</p>
<p>1) ACERCAMIENTO ESPACIO MOVIMIENTO (ver anexo 1)</p>	<p>Realizar un primer acercamiento</p>	<p>-Delimitar el espacio de forma circular</p>	<p>-Se realizó una abstracción de la Redoma</p>	<p>-Se buscaron movimientos que no se salieran del rango</p>	<p>-El ejercicio desembocó en que la interacción con el líquido definía todo el movimiento, a la vez que ofrecía una</p>

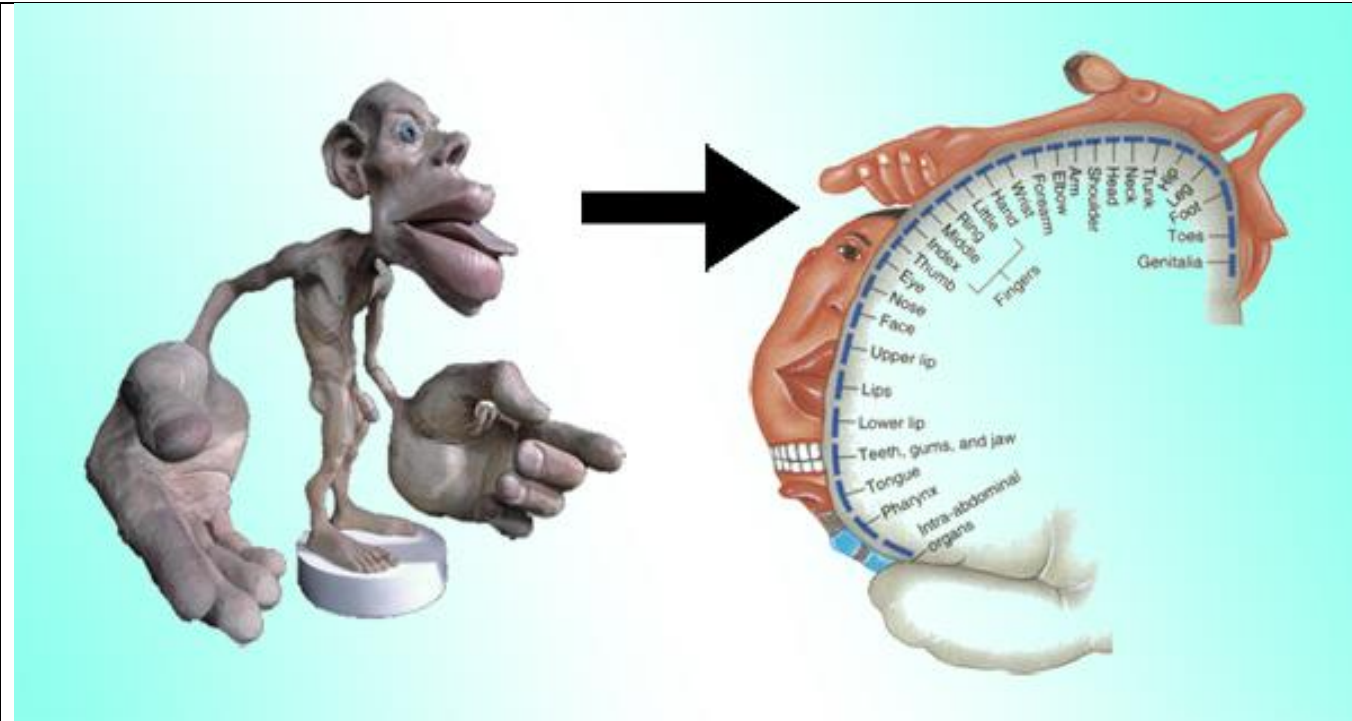
	<p>del cuerpo en el espacio</p>	<p>con cinta adhesiva.</p> <p>-Adecuación de un objeto que gotee constantemente en el centro del espacio.</p> <p>-Exploración de movimiento.</p>	<p>dibujando un círculo en el piso, esto con el fin de delimitar el espacio y por lo tanto el movimiento.</p>	<p>del espacio delimitado a la vez que interactuaran con el mecanismo suspendido en el centro.</p> <p>-El personaje se desvanece durante ejercicio en la medida en que no se dan acciones preestablecidas (recuérdese que el personaje tiene un construcción anterior a la ejecución), sino que resultan del</p>	<p>carga simbólica por el hecho de ser agua.</p> <p>Comienza entonces a aparecer el movimiento ya no por la narración en sí, sino, por un elemento que surge de explorarla. Sin embargo, aún hay muchos elementos que responden de manera directa al texto y creo que es necesario disolverlos.</p> <p>-En este momento se concluyó que la acción era muy literal y que el movimiento estaba subordinado a sostener el proceso semiótico de manera directa.</p>
--	---------------------------------	--	---	--	---

				<p>encuentro con el espacio y el objeto, no existe por lo tanto ninguna construcción previa.</p>	
<p>2) ACERCAMIENTO A ESPACIOS DE CONFINAMIENTO O (Ver anexo 2)</p>	<p>Búsqueda de espacios de confinamiento o</p>	<p>-Buscar referentes de espacios de confinamiento</p> <p>-Diseñar un mecanismo que limite más el movimiento (jaula)</p> <p>-Exploración de movimiento</p>	<p>-Se hace necesario reducir el espacio aún más, por lo que se buscan espacios en los cuales se limita el cuerpo en extremo.</p>	<p>-Respecto al análisis del cuerpo del Homúnculo se determina que su cuerpo se construye debido al espacio, por lo que es importante que el movimiento se cohiba al máximo mediante el espacio.</p> <p>-Aunque se mantenga cercanía con las</p>	<p>-Al estudiar los espacios de confinamiento aparecen una infinidad de referentes de seres vivos que habitan estos lugares, dando lugar a la idea de que el cuerpo comienza a reformarse para instalarse en estos lugares por mucho tiempo debido a su condición.</p> <p>-La exploración con el objeto, a pesar de acercarse a la idea, siento que aún no logra cohibir lo suficiente el movimiento, ya que permite bastante movilidad de</p>

				condiciones físicas del personaje, al fijar el movimiento como pauta de acción comienza a aparecer más marcada la noción de impersonaje	brazos y de columna. -Para esta improvisación encuentro que la acción relevante para la pieza es precisamente moverse, pues es aquí donde el personaje comienza a desaparecer o a transformarse en impersonaje, ya que si bien genera unas lecturas no tiene una caracterización.
3) EXPLORACIÓN DE MATERIAL (PAPEL CHICLE) (ver anexo 3)	Indagar cómo limitar el cuerpo y cuáles son las rutas de movimiento que aparecen	-Juntar las extremidades de diferentes maneras con el material -exploración de movimientos	-Nuevamente es necesario reducir el espacio, ahora no sólo el circundante sino también la kinesfera, de tal	- Bajo esta exploración se comienzan a encontrar micro movimientos y dinámicas más rápidas, ya que sólo quedan libres algunas	- el cuerpo a diferencia de las otras exploraciones ya no tiene la capacidad de grandes movimientos, todas las posibilidades se reducen a gestos o pequeñas flexiones, esto funciona muy bien respecto a la idea de encierro que se busca

	a partir de ese condicionamiento.	posibles.	manera que el rango espacio útil sea mínimo.	articulaciones. También aparecen movimientos del rostro y por lo tanto sonidos. - el personaje desaparece como elemento a explorar, pero aun, como señala Sarrazac existe la sombra que constantemente le aporta elementos a las exploraciones.	-El papel funciona muy bien debido a su transparencia y resistencia, sin embargo es necesario poner varias capas para lograr cohibir totalmente el movimiento. - pensando en la pieza y en la incapacidad de hacer movimientos grandes, es necesario plantearse la mirada del espectador dentro del ejercicio, ya que según su posición el ejercicio puede no ser perceptible.
4) EXPLORACIÓN DE IMAGEN	Definir cuál es la imagen y la forma	-Estudiar la forma de la	- Al generar una pregunta por la forma aparece la	- Aparece la expansión del cuerpo con relación a la idea	- En esta exploración es más claro para un ojo externo el movimiento, sin embargo al ser muy pequeño necesita estar

	<p>corporal bajo la cual se limita el movimiento</p>	<p>redoma.</p> <ul style="list-style-type: none"> - disponer el cuerpo bajo esas formas. - estudio de esquema de Pendfield. - Exploración de movimiento. 	<p>botella como propuesta espacial de encierro, de la cual se toma la forma alargada y el material transparente.</p>	<p>anterior, ahora se focalizan los movimientos pensando el Homúnculo de Pendfield, lo que da unas pautas más claras; explorar las partes del cuerpo más desarrolladas en el esquema de Pendfield</p>	<p>relativamente cerca y tener una iluminación focalizada.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Al estar cargado el movimiento en la cabeza, las manos y los pies, tiende mucho a la gesticulación pues son en su mayoría partes que se utilizan para la comunicación directa, por lo tanto considero necesario que partes como las manos y el rostro deban tener una partitura, esto con el fin de ser más claro con el movimiento. - Hay una facilidad para el desplazamiento al tener los pies libres y se logran hacer pequeños saltos y caminatas muy cortas.



El Homúnculo de Penfield es un esquema de la corteza cerebral que representa las zonas más estimuladas de nuestro cerebro.

<http://hausdorffbb.blogspot.com> (Anónimo)

5) GENERANDO SECUENCIAS

<p>Establecer una secuencia de movimientos bajo las características definidas anteriormente</p>	<p>-Estructurar una coreografía con manos, rostro y pies.</p>	<p>-El espacio queda útil, queda limitado al abarcado por el cuerpo encerrado en el material, comienzan a</p>	<p>- El movimiento tiene mayor fuerza en los dedos de las manos y en el rostro, los pies no contribuyen de manera significativa al esquema.</p>	<p>- Al socializar el esquema se evidencia que la pieza cae en un ritmo lento debido a que los movimientos son muy pequeños, sin embargo, se puede desarrollar y crear el movimiento desde la monotonía.</p> <p>- Aparece la inquietud por intentar mover</p>
---	---	---	---	---

	.		surgir preguntar por el espectador respecto a este espacio y por la luz.	- A pesar de explorar movimientos en el rostro, se busca descodificar el gesto para no generar ninguna interpretación directa.	el resto dentro de la limitación establecida. - Surge la pregunta por utilizar el cuerpo vertical u horizontal.
6) CAMBIANDO LA COREOGRAFÍA POR LA MONOTONÍA (ver anexo 4)	- Buscar maneras de movimiento monótonas o repetitivas que involucren todo el cuerpo manteniendo	-Buscar acciones repetitivas en el cuerpo. -Colocar el cuerpo de manera horizontal. -Buscar	- Para este momento aparece una situación sobre el espacio y la posible circulación a través de él, lo que genera una búsqueda por el	- Se comienza a utilizar la respiración cómo estrategia para afectar toda la estructura, lo que ayuda a pensar la circulación del movimiento, esto además genera sonido.	- Respecto al movimiento aparece algo muy interesante con la repetición y es que cada inhalación y exhalación son diferentes dependiendo del momento, por lo que hay cambios constantes, pero no son muy perceptibles. Esto me llevó nuevamente a la pieza <i>Árido, Seda un Camino</i> donde se trabaja el eterno retorno, abordando la diferencia en la repetición como elemento creativo.

	<p>la intención de encierro.</p>	<p>movilizar toda la estructura.</p> <p>- Mantener la repetición por 15 minutos.</p>	<p>movimiento de todo el cuerpo a partir de la repetición.</p> <p>- Ahora, como en el análisis previo del espacio, hay una relación vertical con el espectador, mientras el ejecutante sólo puede observar a la diagonal superior, el espectador tiene</p>		<p>- Es necesario poner mucha atención al tiempo de ejecución porque según la decisión que se tome es necesario planear un calentamiento definido.</p> <p>- Apareció en la exploración mientras se exhala un sonido parecido a un silbido, es probable que desde ahí se construya la sonoridad de la pieza.</p>
--	----------------------------------	--	--	--	---

			la posibilidad de visibilizar todo el cuerpo y las acciones.		
7) EL ESPECTADOR Y LA LUMINOTECNIA	- Encontrar maneras de iluminar la pieza y reflexionar respecto a la perspectiva que va a tener el público con el nuevo cambio de orientación del cuerpo.	- Buscar la asesoría de un luminotécnico. - Socializar el trabajo con diferentes personas para estudiar su comportamiento .	- La iluminación focaliza la mirada del espectador hacia las zonas a las que se quiere dar relevancia, esto caracteriza el espacio general, haciéndolo más oscuro (en caja negra).	- El cuerpo del espectador tiende a acercarse con el espacio que se limitó sólo para el intérprete, por lo que este tiende a mirar de cerca e incluso tocar el cuerpo en acción.	- Se concluyó que la zona de la boca tendría una predominancia en la iluminación mientras que el resto del cuerpo estaría levemente iluminado, esto con el fin de enfatizar en la acción del silbido. -Dependiendo de la cercanía que tenga el público y de la duración, puede comenzar a aparecer un agotamiento, además si se permite mucha cercanía hay que tener precaución con la seguridad del ejecutante ya que se puede reducir el

					rango de oxígeno al estar muy rodeado.
Descripción de exploración final	<ul style="list-style-type: none"> - El espacio está delimitado por un óvalo de cinta blanca, el intérprete se encuentra en ropa interior, con las extremidades limitadas por dos conos de acetato transparente. Se encienden dos luces, una luz 8 elipsoidal que enfoca la boca y un cenital tenue que ilumina todo el cuerpo. El intérprete comienza respirando de manera cotidiana y a medida que va transcurriendo el tiempo comienza a intentar llenar cada vez más de aire, de tal manera que interviene toda la caja torácica y el abdomen, durante este proceso se dejan afectar manos, cabeza y pies por la resonancia que esta acción les genera. Se define una imagen para la acción y es pensar que cada inhalación permite elongar más y cada vez hay más posibilidad de salirse del ovalo. La acción se ejecuta mientras se disponen los dientes de tal manera que se produce un silbido al salir el aire, este sonido es modificado al intentar mover de diferentes formas la mandíbula. El ejercicio se sostiene durante el tiempo que más se pueda resistir. 				

CONCLUSIONES

A partir de la experiencia, concluyo que el acto creativo es un proceso comunicacional que termina exponiendo partes complejas de la mente que no logran ser concretadas por el lenguaje y por lo tanto me es necesario ponerlo en escena, quizá también por la necesidad de mostrar algo con demasiada vehemencia.

Al momento de pensar la literatura como imagen para la creación en danza he encontrado que se abren una cantidad de senderos a transitar y que en cierta medida la idea que tengo preconcebida en mi cabeza es la que ayuda a focalizar cuál es el camino por seleccionar. La imaginación, al leer un texto, divaga con mucha facilidad y encuentra imágenes e ideas que parecen no tener fin, por lo que la dificultad radica en encontrar y solidificar los momentos que son más afines a mí como creador. El movimiento es pues una herramienta muy útil a la hora de hacer esta selección, ya que en la exploración física las ideas se depuran rápidamente y surgen otras desde la praxis.

Desde el comienzo apareció una pregunta que fue promovida por el texto de Dolores Ponce *¿Danza y literatura ¿qué relación?* y es: ¿tengo la intención de hacer una propuesta representativa? Con lo cual Dolores acierta que hay procesos creativos que tanto pueden ahondar en la representación como otros tantos que se alejan del texto para encontrar otras maneras.

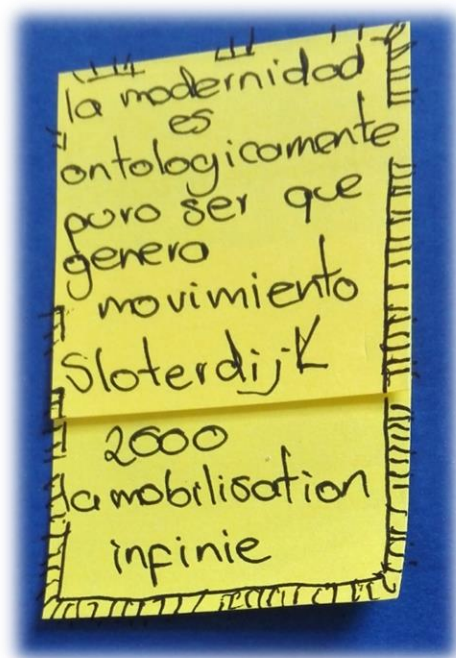
Considero que fue complejo asumirlo ya que había que estar sumamente atento para analizar todos los detalles que se estaban utilizando y comprender qué tipo de cercanía estaban estableciendo con el texto. Indudablemente sí hay elementos que dialogan con la representación en la fase final y esto se puede deducir al encontrar que el subtexto casi no cambio en el proceso

creativo, las formas de la narrativa quizá se diluyeron, pero la interpretación del texto inevitablemente deja rastros que se trasladan a la creación, esto es evidente en el manejo del espacio que se trabajó varias veces de manera circular y en la necesidad de encerrar el cuerpo.

En el inicio las exploraciones partían del uso directo de elementos del cuento, como el espacio confinado, la gota de alimento y la relación con el exterior, sin embargo, a medida que avanzaba el proyecto estos elementos tendían a desaparecer o ser cambiados por abstracciones. Una de las acciones más eficaces para esta depuración fue intentar transpolar la narración a la contemporaneidad y pensar cuáles elementos, símbolos o relatos se acercaban o ajustaban al cuento *El Homúnculo*, para luego ponerlos en escena y estudiar su utilidad y comportamiento respecto a la pieza. Aquí encontré situaciones como el confinamiento de las cárceles, los animales enjaulados, el estereotipar del cuerpo y los trabajos en espacios reducidos. Al poner estas ideas en el movimiento o en el cuerpo encontré que la estructura comienza a buscar maneras de moldearse partiendo de la forma que tiene su entorno o que este le exige. El movimiento para las exploraciones comienza entonces a responder a la situación de encierro y se comienza a desligar de la idea del movimiento del personaje, puesto que en la acción ya hay una intención netamente física que no tiene ninguna construcción previa, se resuelve en el acto.

Muchos de los referentes teóricos utilizados para abordar el trabajo no pertenecían al campo de la danza específicamente, esto me permitió tener otra mirada para la creación y amplió la gama de posibilidades a la hora de solucionar situaciones escénicas. Al tener perspectivas que no fueran directamente de mi quehacer tuve la posibilidad de ver el mismo aspecto de otras maneras, luego el trabajo fue acercarlas a la danza y convertirlas en herramientas dentro del proyecto. Encuentro

sin embargo dentro de mi autorreflexión, la necesidad de acercarme a campos de las ciencias sociales para potenciar la creación, creo que hay un interés, para este momento, de no sólo estudiar la escena sino también de reconocer elementos de la realidad como detonadores creativos para los procesos de danza.



Bibliografía

- Anonimo. (s.f.). *Televisa.News*. Obtenido de Televisa.News:
<https://noticieros.televisa.com/historia/escandalo-mundial-peces-llavero-china/>
- Anonimo. (s.f.). *Wikipedia*. Obtenido de Wikipedia:
https://www.google.com/search?q=homunculo&rlz=1C1NHXL_esCO763CO764&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj17T_urTiAhXlrVkkHfs3BIIQ_AUIDigB&biw=1143&bih=634#imgsrc=7sc-7pq1QFQLyM:
- Aranzueque, G. (2012). *Cuerpo y Texto*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín.
- Barthes, R. (1974). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI editores (edición en español).
- Calle, M. (2013). la investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. *Mediaciones sociales Nº 12*, 65-79.
- Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín*. INBA/CONACULTA.
- Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Minicaja.
- González, M. G. (2012). la investigación en el proceso de la creación artística: una aproximación desde la danza. *Tercio creciente 2*, 7-12.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. España: Capitan Swing.
- Letamendia, K. M. (1983). El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. *Zientzietako Aldizkaria*, 138-219.
- Liberal, V. (s.f.). *Revista Semana*. Obtenido de Revista SEMana:
<https://www.semana.com/nacion/articulo/carceles-en-colombia-una-tragedia-inminente/465969>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Ponce, D. (2010). *Danza y literatura, ¿qué relación?* México: Instituto nacional de bellas artes y literatura.
- Sánchez, D. (s.f.). *El Tiempo*. Obtenido de El Tiempo:
<http://images.et.eltiempo.digital/colombia/medellin/metro-de-medellin-aumenta-cifra-de-pasajeros/15971657>
- Sarrazac, J.-P. (2016). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica 8*, 353-369.
- Youtube. (25 de DICIEMBRE de 2015). Obtenido de canal CCCB:
https://www.youtube.com/watch?v=uDRJ_dPck_o

