



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Carolina Ramírez Reyes

Asesores:

Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Mtra. María de Lourdes Fernández Serratos

Mtro. Bernardo Javier Orellana Zarricueta

Ciudad de México, junio de 2015



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Ramírez, Reyes, Carolina. *La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2015.

Descriptor temático: mirada del espectador, mirada colectiva, experiencia estética, proceso creativo, proceso colectivo, danza contemporánea.



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACION DE
LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

Tesis para obtener el grado de:

Maestra en Investigación de la Danza

La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva

PRESENTA

Lic. Carolina Ramírez Reyes

Director de Tesis

Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Comité tutor

Mtra. María de Lourdes Fernández Serratos

Mtro. Bernardo Javier Orellana Zarricueta

México, D.F., junio de 2015



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE
LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

Tesis para obtener el grado de:

Maestra en Investigación de la Danza

La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva

PRESENTA

Lic. Carolina Ramírez Reyes

Director de Tesis

Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Comité tutor

Mtra. María de Lourdes Fernández Serratos

MsC. Bernardo Javier Orellana Zarricueta

México, D.F., junio de 2015

AGRADECIMIENTOS

A la compañía Morpho-Azul Danza Contemporánea por su amistad, apoyo, tiempo, compromiso, dedicación y por los conocimientos generados, adquiridos y compartidos

Amigos, familia y alumnos quienes con sus aportaciones y apoyo contribuyeron a la realización de esta investigación: Gabriel Wolfson, Francisco Carreón, Israel Pérez, Rafa Murillo, Samanta, Palmira, Roberto, Cristina, Rodrigo, Zaira, Milla, Beatriz, Paulina, Angélica, Elva, Antonio y Rodolfo.

A mi director de tesis Javier Contreras y al comité tutor los maestros Bernardo Orellana y Lourdes Fernández, por sus correcciones, comentarios, respaldo, aliento, paciencia y confianza.

A los maestros y compañeros de la MID quienes me acompañaron en este recorrido.

A la comunidad de mujeres indígenas artesanas Tlatzumaque Sohuamé Atla.

A los espectadores

DEDICATORIA

A mi madre

A mi esposo

A mi abuela, en paz descanse.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. JUSTIFICACION	7
3. ANTECEDENTES	9
4. PLANTEAMIENTO	13
5. MARCO DE ENUNCIACIÓN	16
6. METODOLOGÍA	23
7. EL DISPOSITIVO DE EXPERIENCIA-ACCIÓN	27
8. DESARROLLO	72
9. ANÁLISIS GENERAL	208
10. CONCLUSIONES	222
11. ANEXOS	225
12. BIBLIOGRAFÍA	226

1. INTRODUCCIÓN

El campo artístico en México está conformado por un entramado de elementos creativos, estéticos, históricos, sociales y políticos, entre otros, que interactúan para integrar el campo de las artes escénicas, encontrándose entre ellas la Danza Contemporánea (DC). Esta investigación se sustenta en consideraciones estéticas, filosóficas y éticas en torno a la creación y la recepción de las artes, enfocándose en los ámbitos estéticos, creativos y sociales, suscitados al rededor a una propuesta escénica de danza contemporánea, planteando una propuesta metodológica o dispositivo de creación, que parte de una obra previamente existente y de las experiencias generadas alrededor de ésta, para retomarlas, explorando posibilidades de transformación creativa, e indagar en el impacto que dicho dispositivo tiene en los ámbitos que a esta investigación conciernen.

En esta investigación se busca indagar, si las experiencias de los sujetos que experimentan una propuesta artística de DC, pueden mantener correlación directa con los procesos de creación que la conforman. Por otra parte, y refiriéndose al enfoque social, se desea conocer si las dinámicas de interacción social sucedidas alrededor del fenómeno de exposición-percepción de la obra, influyen en la opinión de los espectadores sobre esta manifestación artística, y en consecuencia, en el tipo de relación y el acercamiento que cada uno mantiene con la DC.

En esta investigación se encuentra al ámbito de la creación como el terreno idóneo para articular una multiplicidad de elementos, mediante una propuesta estructural o metodología experimental para la transformación creativa denominada Dispositivo de Experiencia-Acción, y cuyo objetivo es hacer uso de las experiencias dadas en los sujetos a partir de la propuesta escénica, con el objetivo de intervenir no solo en la obra artística, sino también en la experiencia de los sujetos participantes, particularmente en la de los espectadores.

El grupo artístico y la obra o propuesta escénica con la que se trabaje en esta ocasión el dispositivo, constituirán una manera de ponerlo a prueba, permitiendo así poner en práctica su funcionamiento e indagar en los objetivos que esta investigación conlleva.

2. JUSTIFICACIÓN

En el arte, como en la DC, ha sido una constante las reflexiones sobre consideraciones éticas, estéticas, fenomenológicas y sociológicas, entre otras, en la creación, la ejecución y recepción de las propuestas artísticas y escénicas, reflexiones que desde numerosas perspectivas se han visto reflejadas en dichas actividades o fenómenos. Esas consideraciones, en múltiples ocasiones y desde diversos enfoques, han dirigido su atención específicamente hacia el público; lo anterior es pertinente debido a que el espectador, como elemento integral del arte, puede ser visto como parte de un fenómeno complejo sujeto a infinidad de variables, causando por un lado, conflictos en el acercamiento asertivo de las propuestas creativas hacia los espectadores, mientras que por otra parte, despliega un abanico de posibilidades para concebir al espectador dentro del fenómeno de la creación y la recepción de la obra artística - dancística.

Considerando a la DC desde una perspectiva social, el área de la creación se abre ante un panorama infinito de posibilidades, generando una problemática profunda para integrar propuestas vinculadas con una sociedad multicultural como la existente en México, más aún cuando consideramos la multiplicidad de elementos socioculturales que la integran y lo aunamos a los elementos propios del campo de la creación dancística.

Esta investigación sostiene como postura ética, que la DC como expresión artística y creativa, es la que debe encontrar estrategias que le permitan acercarse al espectador y a la sociedad, por lo anterior es que se busca generar una propuesta de configuración para la creación, que permita reorientar las barreras que separan al espectador del actor y la obra, es decir, a la percepción de la ejecución y la creación, sosteniendo que al desestabilizar a los actantes de este fenómeno, de sus lugares, roles y funciones tradicionales, se generarán dinámicas de diálogo, retroalimentación e intercambio que podrían propiciar un acercamiento entre las partes. Al respecto Pierre Bourdieu (1984) señala que el espacio social *constituye una estructura de probabilidades de acercamiento o de distanciamiento, de proximidad o de distancia sociales entre los individuos.*

Considerando que espectadores y bailarines son parte esencial del campo de la DC, es de suma importancia llevar el foco de atención hacia ambos, sobre todo sabiendo que una de las herencias del clasicismo que perdura (en mayor o menor grado) hasta hoy día,

es que en propuestas artísticas y procesos de creación, aún podemos encontrar como centro exclusivo del trabajo creativo al autor o la obra, dejando relegados en segundo y tercer término a espectadores y bailarines, quienes son considerados respectivamente, y de manera variable, como reproductores y receptores, más no como parte esencial de la creación artística, generando así una fragmentación y distanciamiento al delimitar sus roles y encasillar sus presencias, lo que conlleva a reducir sus posibilidades de participación, aislando de esta forma al arte y la creación de potenciales núcleos germinales, es decir, de elementos con el potencial para intervenir o colaborar en procesos creativos para la construcción, generación o enriquecimiento de una obra, por lo que en este trabajo se apelará al rumbo que la creación ha tomado desde el posmodernismo, en donde vemos surgir un cambio en la concepción de los roles de intérpretes y espectadores, que posibilita su participación e injerencia en los procesos creativos.

Por todo lo anteriormente mencionado, se construirá un dispositivo de exploración, captura, análisis e integración creativa de las experiencias de los sujetos participantes, que permita otorgarle valor a los saberes de quienes experimentan la DC escénica, y que son considerados en esta propuesta como los protagonistas no solo de esta investigación, sino también de la creación y transformación de la obra, con la finalidad de hacer de la creación y la obra procesos abiertos, inconclusos, incluyentes, dinámicos y dialógicos, que permitan a su vez abordar y comprender a la obra y la creación desde la experiencia de quienes la viven, y a la experiencia estética desde el significado que el espectador le otorgue.

Al dispositivo también le interesa que el modo de trabajo y las transformaciones sucedidas en la obra, tengan un impacto positivo en la experiencia estética de los espectadores, para finalmente indagar si dicha experiencia se relaciona con la opinión, relación y acercamiento que mantienen con la DC.

Así, en este trabajo, las experiencias estéticas serán tomadas como elementos transformadores de la propuesta artística, de la relación que se establece con el público, y consecuentemente, de la manera en que la DC se inserta en la sociedad y toma lugar en la cultura.

3. ANTECEDENTES

Guy Debord (1967) señala que a partir de que el arte se constituyó como arte independiente, experimenta la estructura del poder presente, estructura que se sostiene reproduciéndose en todo tipo de manifestación humana y social; Grüner (2004, citado en Diéguez, 2007:4) señala que *las presencias se encuentran al servicio de los sistemas dominantes*, tal como en el arte, en donde podemos encontrar congregados los elementos que sustentan el pensamiento y la estructura del sistema hegemónico, reproducidos desde sus implicaciones éticas y políticas hasta las sociales y culturales.

Basándome en la exposición de la ontología teatral tradicional que realiza Diéguez (2007) y pensando en el teatro como un territorio amplio que puede hacer referencia a otras manifestaciones escénicas, incluida la DC, podemos encontrar a los elementos básicos que la conforman y operan dentro de ella, así como los roles, implicaciones y tipo de relaciones e interacciones sucedidas entre ellos. Sánchez (2007:6) señala que *la estructura jerárquica de la representación tradicional, implica el cumplimiento de funciones asignadas por el gran teatro del mundo [...] porque establece la distinción más clara, entre actores y espectadores*. Producto de esta distinción encontramos al actor, quien al igual que el bailarín, se vacía de su propia presencia para que otro, autor o el personaje, pueda habitarla, ya que su función es encarnar y dar vida a la ilusión o idea de un creador, director o autor, que designa y controla todo lo sucedido para ver materializados y realizados sus pensamientos. Derridá (1967, citado en Diéguez, 2007:4) en la *escena teológica* identifica al autor tradicional como la figura de poder más alta, misma que genera relaciones jerarquizadas e interacciones unilaterales, haciendo de la obra un objeto cerrado y creado por una sola persona, el autor, quien desea que la obra sea comprendida y disfrutada tal como él la ha concebido, esto requiere de intérpretes, que bajo esta concepción tradicionalista, se encuentren sometidos ya sea a los designios del autor, el personaje o el rol que le corresponda asumir, y de espectadores cuya única función sea la de receptor u observador pasivo, supeditado a consumir aquello que el autor desea que vea, piense y sienta.

Sánchez (2007:5) señala que *el teatro tradicional implica una relación de subordinación discursiva temporal* y jerarquizada entre quien construye, emite y recibe el mensaje o contenido de una obra; esa línea discursiva tradicionalista, la podemos encontrar en

propuestas escénicas de danza contemporánea, en donde se reproduce un tipo específico de interacción entre los elementos de la denominada por Laban, Tripartición Coreológica (creación, ejecución, apreciación), observándose un entorno y comportamientos delimitados, predeterminados y controlados, que influyen a su vez en la experiencia estética y el tipo de relaciones establecidas entre creador, obra, ejecutantes y espectadores.

El tipo de roles, funciones y relaciones establecidas entre los elementos anteriormente mencionados, contribuyen a la conformación de un “habitus” de acción-interacción, entendiendo por habitus según lo explica Landázuri (2002), los consensos enraizados en la memoria de las colectividades, en donde la estructura de cada campo y los habitus de sus agentes hablan de su historia, misma que como señala Bourdieu (1990), se reproduce y está contenida en los procesos creativos para ser reflejada tanto por la obra de arte, en este caso la propuesta dancística, como también por el tipo de relación e interacción existente entre esta manifestación, sus actantes y receptores.

Por otro lado encontramos los terrenos de la creación contemporánea, los cuales oponen una clara resistencia a las premisas emanadas de la herencia contenida en la filosofía tradicional de la creación y la percepción estética, así como en los roles, funciones y tipo de interacción entre sus elementos constituyentes, en donde al *existir una distribución a priori de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones* (Rancière, 2008:5), nos indica que tales posiciones no son fijas, que es posible mediante la reflexión, hacer una elección consciente sobre ellas modificándolas. En estos terrenos se prioriza la concepción de la obra abierta planteada por Umberto Eco (1992), la cual se centra en la construcción de estructuras abiertas a la co-creación e interacción, permitiendo que el espectador sea parte de la obra desde diversas perspectivas o maneras de acción, surgiendo así una nueva concepción del arte, la creación y la percepción¹, que implica una renovada visión del espectador, *el cual adopta una posición ético-estético-creativa* (Holmes, 2006:123), para ser visto como parte de la obra, como un elemento activo del fenómeno de exposición-percepción, y en el mejor de los casos,

¹ En la percepción está implicado el proceso sensorial, que hace referencia a una recepción de estímulos físicos aislados, mientras que la interpretación implica una organización e interconexión de la información con elementos personales, culturales y sociales, de los se genera una significación. (San Martín (2007) siguiendo a Husserl, Heidegger y Embree.)

como elemento accionador o colaborador de los procesos creativos. De esta forma, el espectador al ser incluido en los procesos de creación, se convierte en *agente de una práctica colectiva* (Rancière, 2008:3): la creación. En estos territorios, la figura omnipotente del autor, director o coreógrafo desaparece o se desdibuja, como bien lo señala Roland Barthes (1968), quien si bien hace referencia a este fenómeno desde el campo de la literatura, en la creación dancística contemporánea podemos advertir dicho fenómeno en colectivos cuyos procesos creativos son compartidos, generando un tipo de interacción participativa que incluye tanto a bailarines como espectadores, esto es denominado por Baz Kershaw (1992, citado en Borba, 2010:3) *democracia cultural*, en donde se generan dispositivos autónomos que promueven el trabajo colectivo, mediante la construcción de estrategias o dinámicas que promueven la co-creación, en donde no solo se busca la generación de un producto artístico u obra, sino diseñar estructuras para catalizar procesos y experiencias. Estas estructuras dependerán de una comunidad para ser accionadas, en donde el resultado, es decir La obra, llamada por Holmes B (2006:123) *condición dinámica de variación*, es producto inseparable tanto de la estructura o dispositivo de creación, como de la comunidad que ha lo puesto en acción. Así se hace evidente la voluntad de co-crear, en donde las obras quedan expuestas a la interacción y modificación por parte de todos sus integrantes, siendo éste el inicio de un tipo de práctica social concerniente al arte y la creación contemporánea, que mediante el desarrollo de estrategias o dispositivos interactivos, brindan otras posibilidades de interacción, creación, experiencia y socialización, logrando además diversificar y amplificar el concepto de comunidad, reafirmando nuestra capacidad extraordinaria de socialización al formar parte de comunidades permanentes y emergentes.

Como vemos, en estos territorios se prioriza la pérdida o disipación de los límites que encasillan y predeterminan a sus actantes, reivindicando la presencia humana al darle importancia y singularidad a cada uno de sus integrantes. Sánchez (2007:29) cavila sobre las nociones de escena posdramática planteada por Lhemann, señalando que *el actor en el campo expandido es mucho más vulnerable (...) al renunciar a todas sus protecciones (...) pero al desprenderse de múltiples mediaciones hace también más visible su condición de sujeto*. Lo anterior no solo sucede en aquellas propuestas artísticas que se encuentran dentro del territorio de la escena posdramática, sino también se hace presente mediante otros recursos que permiten tener un acercamiento directo y personal entre creadores y espectadores.

En esos territorios la percepción es considerada como un medio para generar experiencias de diálogo e intercambio, priorizándose la libertad de interpretación, concibiéndola como una capacidad subjetiva consciente que conduce a otro tipo de interacción, acarreado una multiplicidad de experiencias no predeterminadas pero sí catalizadas por los dispositivos y el fenómeno de exposición-percepción, mismas que pueden ser retomadas para hacer de la creación un evento de intervención comunitaria.

De este modo podemos percatarnos de la importancia otorgada a la singularidad de la experiencia estética, misma que ya no es solo propiciada por el autor o la obra, sino por la comunidad que participa desde nuevos o alternos lugares de acción, fomentando la diversidad en el tipo de relaciones e implicaciones que los sujetos mantienen entre ellos, con la obra y los procesos creativos; así, frente a la subordinación discursiva temporal del teatro tradicional señalada por Sánchez (2007:29), *la escena contemporánea propone ahora una situación de «experiencia compartida»*, que puede rebasar al momento de exposición-percepción de la obra para llegar al terreno de la creación.

Todas estas observaciones y sus implicaciones éticas, estéticas, políticas, artísticas y sociales, son los motores generadores de esta investigación, los cuales se concretan en una propuesta de estructura para la transformación creativa colectiva, asentada sobre la postura y visión filosófica, ética y estética del arte y la creación contemporánea, mismas que se encontrarán contenidas en las dinámicas y procesos de interacción y creación que conformen el dispositivo, el cual a partir de modificar los lugares de los agentes, busca intervenir en la creación, la experiencia y el acercamiento entre las partes.

4. PLANTEAMIENTO

La problemática de esta investigación surge de reflexiones en torno al acercamiento existente entre la DC como manifestación escénica y el público, proponiendo que un acercamiento incluyente, dialógico y colaborativo entre los integrantes del fenómeno de exposición-percepción de una obra, podría tener incidencia en la creación, la obra misma, la experiencia estética y consecuentemente en la relación que mantienen los espectadores con esta manifestación artística. Considerando entonces en este estudio, que el acercamiento e interés del público por la DC, se puede abordar desde la experiencia estética y los procesos de creación.

Las experiencias son procesos históricos y sociales dinámicos complejos, que están en permanente cambio y movimiento, en los que intervienen una serie de factores objetivos y subjetivos que están en interrelación (...) expresan una enorme riqueza acumulada de elementos y, por tanto, son inéditos e irrepetibles". Jara (2011: 3)

Para Rodríguez (2009:81) la actitud es *el sentimiento a favor o en contra de un objeto social, persona, o cualquier producto de la actividad humana*; mientras que otros autores la definen como *una organización permanente de procesos emocionales, conceptuales y cognitivos con respecto a algún aspecto del mundo del individuo, como una específica disposición mental o condición de predisposición hacia una nueva experiencia o para cierto tipo de actividad.*²

Este proyecto plantea que mediante un dispositivo de creación, que reconfigure y modifique las posiciones de sus agentes a favor de la transformación creativa comunitaria, podría generar una experiencia estética, que al ser significativa, influya en la opinión y actitud de los espectadores ante la DC, potenciando una mayor disposición para acercarse a ella, constituyendo así una posible práctica social de acercamiento, fomentado por un tipo particular de experiencia.

Bourdieu (citado en Landázuri, 2002:77) señala que *lo posible se funda sobre experiencias pasadas*, esto nos habla de lo susceptible que es modificar o reconfigurar la

² Recuperado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Actitud>

actitud y el acercamiento de los espectadores con la DC, para que ésta pueda eventualmente convertirse y formar parte de sus prácticas sociales, constituyendo entonces una *posible realidad* (Eco, 1992:129) fundamentada en torno al momento de exposición-percepción y los procesos de creación colectivos; momentos y actividades en las cuales se centra esta investigación, por considerarlos con el potencial de afectar no solo la obra en cuestión, sino también la experiencia estética, la opinión y actitud del espectador frente a la DC. Por tales motivos se plantea que la experiencia estética, la interacción que experimente el espectador en torno a una obra y los procesos creativos de las cuales ésta surja, influyen tanto en la experiencia estética como en el acercamiento presente y futuro entre espectadores y DC.

Turner (1987 citado en Díaz Cruz 2008:56) habla de *la fuerza* como *la influencia que cualquier experiencia tiene en determinar o afectar lo que acontecerá en otras experiencias y acciones*; por lo que en esta investigación se sostiene, que el fenómeno de exposición-percepción es una unidad de acción que genera experiencias con la fuerza necesaria para afectar tanto la experiencia estética, los procesos creativos y la obra en cuestión, como otras experiencias relacionadas con la DC; al respecto Borba (2010:3) señala *que el arte puede ser un transformador social si se agrega la gente para actuar según sus intereses*, mientras que Bourdieu (1993) señala que la puesta en escena, al entrar en contacto con el espectador, se transforma en una *secuencia de procesos y experiencias* con la fuerza necesaria para influir no solo en la experiencia estética, sino también en la obra y en la actitud presente y futura del espectador frente a la DC.

En esta investigación se encuentra a la experiencia estética como un elemento capaz de transformarse a sí mismo desde el ámbito de la creación, e intervenir no solo en la actitud y concepción que el espectador tiene sobre la DC, sino también en el acercamiento y los modos de interactuar con ella. Por lo cual, este proyecto se centra en la construcción de un dispositivo en donde mediante dinámicas y herramientas de contextualización, exploración y retroalimentación, se genere una participación interactiva y dialógica que tenga un impacto en la creación, a partir de la captura, análisis e interpretación de la información para la transformación coreográfica y el enriquecimiento escénico y estético; sosteniendo que a partir de la conformación de un dispositivo que promueva la inclusión de los diversos saberes en torno a la obra y el momento de exposición-percepción, se

podrán generar procesos creativos incluyentes y colectivos, así como prácticas artísticas dinámicas y dialógicas, que logren incidir en la creación, la obra, la experiencia estética y consecuentemente en el acercamiento existente entre la DC y la sociedad, indagando de igual manera, si el tipo de implicación que los participantes tengan con la obra durante el fenómeno de exposición-percepción, influye en su experiencia y actitud frente a la DC.

Finalidades de esta investigación:

- 1) Generar una estructura, metodología o prototipo, que constituya una guía de acción para el acercamiento a la obra, los artistas y el público, haciendo de la creación un suceso colectivo e incluyente; estructura que pueda ser aplicable a proyectos o trabajos creativos con objetivos afines a esta investigación, deseando que dicho prototipo sea flexible respecto a su uso y aplicación, para que al ser utilizado por creadores o investigadores en otras áreas artísticas, se expanda, modifique o adapte de acuerdo a intereses específicos, arrojando resultados alternos según los objetivos implicados en su implementación.
- 2) Indagar mediante la observación, interpretación y la experimentación creativa, si las experiencias y la información capturada en torno a la obra y al momento de exposición-percepción, pueden ser retomadas como elementos para transformar colectivamente la propuesta artística.
- 3) Generar experiencias estéticamente significativas, que fomenten una opinión y actitud a favor de la DC, dando paso a la posibilidad de un acercamiento futuro entre los espectadores participantes y esta manifestación artística.

5. MARCO DE ENUNCIACIÓN

Acercamiento fenomenológico a la experiencia

Debido a que el objetivo primordial de este estudio es retomar las experiencias como elementos creativos, mediante un dispositivo de creación para la transformación escénica colectiva; es preciso generar ciertas aproximaciones al ámbito de la fenomenología, por considerar que este territorio, permitirá obtener elementos para generar la aproximación deseada, sentando los fundamentos del tipo de trabajo que realizará el dispositivo.

Husserl (1962:10 y 17) señala que *el conocimiento natural empieza con la experiencia y permanece dentro de ella*, que la fenomenología *se ocupa con la conciencia, con todas las formas de vivencias, actos y correlatos de los actos*; por lo tanto, la mejor manera para indagar y teorizar sobre la experiencia misma, es precisamente desde quienes la viven, que en el caso concreto de esta investigación, se refiere a las experiencias de creadores, bailarines y espectadores sucedidas en torno a la obra y al momento de exposición-percepción de la danza, pues precisamente cada uno de estos agentes, desde su propia experiencia, proporcionará el correlato de la misma vivencia, generando así una descripción del fenómeno o de su estructura a través de la experiencia. Husserl (*Ibidem*) señala que lo trascendental de todo evento o fenómeno, es precisamente la experiencia que genera, siendo ésta misma lo que convierte a todo evento en parte de la cultura; entonces, si una obra de arte, desde su creación hasta su exposición y percepción, provoca el surgimiento de experiencias y saberes, nos permite situar como lo trascendental de las manifestaciones artísticas las experiencias que generan, y que en este proyecto serán retomadas y utilizadas para la transformación creativa, escénica y estética.

Husserl (*ibid*:12) define a la Fenomenología como *una ciencia de esencias, como una ciencia apriorística*, la cual plantea un particular modo de autorreflexión denominado "Método de reducción fenomenológica", el cual consiste en llevarnos de *nuestra actitud perceptiva natural, donde somos devorados por el mundo circundante, a la actitud fenomenológica trascendental, donde nos concretamos en lo noémata³ de nuestros actos, en nuestro estructurar la realidad* (Husserl, citado en Fellesdal, 1962:66). La

³ *Noema*: término técnico de la fenomenología, desarrollado por Husserl, con el cual se designa el objeto o contenido intensional de un pensamiento, juicio o percepción.

reducción fenomenológica nos lleva a tomar conciencia de la subjetividad de lo percibido y de todo aquello que influye en la experiencia vivida. Respecto a la subjetividad, Foucault (1994: 16 y 390) señala que *es la manera en la que el sujeto consigue establecer una relación directa consigo mismo (...) que es una de las posibilidades dadas de organización de una conciencia de sí*; mientras que Ingarden (1997) explica que para objetivar la experiencia ésta debe indagarse, por lo tanto, uno de los objetivos del dispositivo de experiencia-acción, será, por un lado, encaminar a los bailarines a la concientización de su experiencia en la ejecución de la danza, mientras que a los espectadores, a la concientización de su experiencia estético-perceptiva a través de la denominada por Husserl “reducción fenomenológica”; lo anterior mediante una serie de dinámicas y herramientas, que tienen la finalidad de generar una conciencia intencional de la vivencia, entendiendo a lo intencional como la relación necesaria -y de mutua determinación- entre conciencia y objeto; para que tanto en bailarines como espectadores, se genere una autorreflexión de la vivencia mediante la indagación de la misma, propiciando se concientice la experiencia perceptiva y se maximice la perspectiva subjetiva, para así poder indagar en la experiencia estética obteniendo información que pueda tener un impacto en la propuesta escénica mediante el trabajo creativo.

Husserl (*ibíd.*: 85-87) nos habla de la percepción como vivencia, y plantea diversas categorías abstractas en torno a la percepción, nos dice que hay dos tipos de percepciones (vivencias), las inmanentes, concibiéndolas como aquellas donde lo percibido forma parte del mismo mundo que aquello que percibe, entonces, la conciencia percibe algo que pertenece a sus propios dominios, mientras que las percepciones trascendentes serían aquellas donde se percibe algo ajeno a esos dominios, pero al señalar que se trata de percepción de *cosas, realidades en sentido estricto, pero en general*, estaría sugiriendo que cuando se percibe una cosa, una realidad, se percibe de manera trascendental en términos generales, pero también de manera inmanente porque al mismo tiempo se percibe la percepción (se perciben otras vivencias relacionadas con esa realidad, es decir, vivencias inmanentes).

La intención de aplicar las bases de la reducción fenomenológica, es para generar en los espectadores un cambio de actitud frente al objeto de percepción, poniendo entre paréntesis la actitud natural, para que al ser consciente de los prejuicios y la cotidianidad misma, se genere/dé la *epokhé* (Husserl, *ibíd.*: 74-77), que es un prescindir de los prejuicios para posibilitar la aparición de la conciencia pura y del fenómeno de

acuerdo a su intencionalidad y no a la propia. Este concepto es parte esencial del método de reducción fenomenológica de Husserl, en donde el sujeto libre de prejuicios puede percibir, comprender y aprender el objeto desde la intencionalidad de éste mismo y no bajo la propia, de ahí que pueda no solo sentir empatía por el otro, sino que al suspender temporal o momentáneamente nuestro pensamiento, nos abrimos a la percepción trascendente. Al reconocer los prejuicios y asumir que determinan nuestra comprensión del mundo, podemos entonces liberarnos de ellos y situarnos en la actitud fenomenológica trascendental, yendo más allá de la percepción natural del mundo, en donde no hay una conciencia de lo percibido ni de la percepción misma, en donde no se pone en tela de juicio lo percibido y la percepción no es objeto de reflexión. Por lo que se buscará generar con ciertas fases y dinámicas del dispositivo, una reducción fenomenológica progresiva que los conduzca hacia la actitud fenomenológica trascendental, donde hay una suspensión o *desconexión fenomenológica de los juicios* (ibíd.: 76).

Por otra parte Ricoeur (2004:13) señala que la narrativa es una forma de construir el sentido o significado de la experiencia vivida por medio de la reconstrucción y exteriorización de la misma, pues *la narración pretende extraer de la experiencia vivida los significados y estructuras esenciales*, mientras que Husserl (1962:84) señala que *tan pronto como pensamos en un objeto o decimos algo de él, hacemos de él un objeto en el sentido de objeto aprehendido, que "en" el recuerdo(...) podemos reflexionar y hacer de los actos que tenemos conciencia en ellos objetos de aprehensión*; sin dejar de advertir que precisamente en dicho proceso de aprehensión, propiciado por la reflexión consciente, aunque si bien la experiencia se apropia, también muta, por constituir dicho proceso otra experiencia en sí misma.

Retomando todo lo anteriormente citado, es que en este proyecto se plantean al recuerdo, la introspección, auto referencia y verbalización, como medios para tener acceso tanto a las experiencias generadas en los espectadores por el momento de exposición-percepción de la danza, como en los bailarines en la ejecución de la misma, pues si la fenomenología se interesa por la experiencia completa, por todas las vivencias y correlatos involucrados en ella, entonces es necesario también conocer la vivencia de los bailarines como correlato de la experiencia; para ello se requiere de procesos de interiorización, concientización, reflexión, reconstrucción e indagación del sentido que la

experiencia ha adquirido en cada participante, para posteriormente externalizarla y compartirla mediante la verbalización y el diálogo. La verbalización será considerada aquí como la narración testimonial de la vivencia, pues implica el uso de la imaginación al recurrir a la memoria cognitiva, emocional, sensorial y corporal, ya que la corporalidad es otra manifestación de lo percibido y sentido, es decir, de la experiencia.

La experiencia estética significativa

La noción de experiencia estética significativa, será formulada y planteada a partir de definiciones que diversos autores realizan en torno a la experiencia, el aprendizaje significativo y la experiencia estética.

Ausubel (1983: 1) señala *que la experiencia humana no solo implica pensamiento, sino también afectividad y únicamente cuando se consideran en conjunto, se capacita al individuo para enriquecer el significado de su experiencia*. También nos dice que un aprendizaje significativo se da cuando una nueva información se relaciona o conecta de modo no literal o mecánico, sino sustancial y subjetivo con algún aspecto pre existente y relevante de la *estructura cognoscitiva (EC)*, la cual es *el conjunto de conceptos, ideas que un individuo posee*⁴. Señalando que:

La característica más importante del aprendizaje significativo es que, produce una interacción entre los conocimientos más relevantes de la estructura cognitiva y las nuevas informaciones (no es una simple asociación), de tal modo que éstas adquieren un significado y son integradas a la estructura cognitiva (...) favoreciendo una evolución de la misma. (Ibid: 3)

Sobre la experiencia estética Eisner (1995) señala que es *experimentar la expresividad que conlleva toda forma artística y que en parte es resultado de interactuar con dicha forma del modo adecuado*; mientras que por otro lado Jauss (2002: 41) señala que la experiencia estética es *la actitud de goce estético, en la que la conciencia imaginaria se*

⁴ Estructura cognoscitiva: *conjunto de conceptos, ideas que un individuo posee (...) así como su organización*. Ausubel, David., (1983). Teoría del aprendizaje significativo

despega de la coacción de las costumbres y los intereses [...] lo que le capacita de otra experiencia.

Retomando las anteriores nociones para los objetivos de esta investigación, se considerará a la experiencia estética significativa como: aquella experiencia provocada por una manifestación artística, en la cual la expresividad de la forma interactúa sustancialmente con la estructura cognitiva del espectador, permitiendo no solo que el individuo experimente un goce estético, sino también generando un significado subjetivo que será integrado en la EC modificándola.

Es importante señalar, que esta investigación se interesa por abordar la complejidad de la experiencia estética y fenomenológica propiciada por la DC, las cuales no hacen alusión únicamente a la intelectualización o cognición pura de la experiencia, sino también a lo percibido, sentido, imaginado y autorreferenciado, pues cuando la ejecución y percepción de la danza suceden en un mismo momento, implican un compartir la experiencia: física, espacial, temporal, cognitiva, afectiva, sensorial y kinéticamente. Al respecto Sánchez (1999) en el texto “Pensando con el cuerpo”, nos dice que pensar es una actividad que se realiza con todo el cuerpo, pues cada una de las células que nos conforman percibe, experimenta, siente, tiene y comparte información, de esta manera se puede concebir *al pensamiento como algo que circula por el cuerpo* y al pensamiento como un evento no solo relacionado con la cognición. Por lo tanto, en este estudio también se plantea, que al indagar en la experiencia que la DC propicia en bailarines y espectadores para hacer un uso creativo de dicha información, se logrará testimoniar cómo esta manifestación artística afecta al espectador a nivel sensorial, cognitivo, emocional, afectivo, corporal y conductual, por estar comprometida con la *emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón en todas las esferas de la subjetividad y la objetividad (Marcuse, citado en Conti, 2011:29)*; situando así a lo fenomenológico y estético en esta propuesta, como elementos que al intervenir en la creación pueden propiciar la generación de experiencias estéticas significativas.

La comunidad en la singularidad de la creación

En esta investigación, obra y creación serán consideradas como procesos inconclusos y abiertos a la posibilidad de integrar una multiplicidad de elementos y recursos, tales como la experiencia estética y fenomenológica. Por lo tanto, este proyecto marca su interés por

una particular forma de creación, la creación colectiva o co-creación. Esto requiere la conformación de comunidades colaborativas, participativas y dialógicas, que al estar relacionados entre sí por la obra y el dispositivo, puedan incidir creativamente en ella. Generar ese tipo de comunidades, obedece a la finalidad de poder explorar, capturar y analizar las experiencias vivenciales y perceptivas en torno a la obra y el momento de exposición-percepción de la propuesta escénica, para que al correlacionar la información recopilada encuentre su cumplimiento el acto co-creativo. Esto en consecuencia señala, que la creación y la obra serán impactadas por la singularidad de las comunidades y los participantes que las integren, debido a que como bien lo menciona Landázuri (2002) *ninguna presencia es neutra* cuando se trata de proyectos de intervención como pretende ser éste, pues plantea una red de intervenciones sucedidas mediante el dispositivo en: bailarines, espectadores, el proceso creativo, la propuesta artística y la experiencia estética.

El dispositivo mediante alguna de sus fases, buscará generar con bailarines y espectadores, una relación reflexiva, retroalimentadora y constructiva, teniendo en consideración que la interacción que finalmente suceda entre ellos, dependerá de las características de cada comunidad, y por tanto será temporal, específica e irrepetible; y en consecuencia las transformaciones sucedidas en la obra, serán resultados específicos a las comunidades y sujetos en los que se haya puesto en acción el dispositivo.

El espectador activo, la comunidad emancipada y la creación

Debido a que la co-creación se dará a partir de la inclusión de los saberes de bailarines y espectadores en torno a una obra, se considera necesario generar mecanismos para canalizarlos hacia una experiencia de participación activa, que propicie no solo un acercamiento más profundo con la obra, sino que les permita ser conscientes de sí mismos, de su experiencia a nivel perceptivo, cognitivo, emocional y kinético, así como de todo aquello que la influye, para posteriormente reflexionarla y compartirla.

En el teatro posdramático, el espectador es visto como el elemento que teje, construye y experimenta con la autonomía de la obra, como sujeto activo de una experiencia estética, mientras que la percepción estética hace referencia a un espectador emancipado que al ser consciente de su percepción y experiencia, se transforma en un participante activo. Al

respecto Rancière (2008:27) señala que los individuos que comparten una experiencia de percepción activa, pueden conformar lo que denomina *una comunidad emancipada*, definida por él como *una comunidad de narradores y de traductores, de individuos que participan en un poder encarnado que los vuelve comunidad*. El sentido de emancipación en el espectador, le brinda la oportunidad de reconfigurar su propia postura, transformándola en una postura *físico-discursivo-afectiva* (Holmes, citado en Brumaria 7:121), inclusive cuando en la aparente inmovilidad únicamente perciba y experimente. Dicha postura favorecería la posibilidad de situarlo en el terreno de la participación colaborativa para la creación comunitaria, Por lo tanto, una de las búsquedas primordiales del dispositivo, es contar con estrategias que permitan transformar a los espectadores en una comunidad emancipada, en donde cada uno al jugar el rol de intérprete activo, sea consciente de los elementos que interviene en la constitución de su experiencia estética, elementos que podrían tener el potencial para ser retomados en la transformación y enriquecimiento de la propuesta escénica, mediante la inclusión creativa de los saberes. Ello requerirá el diseño y aplicación de dinámicas y herramientas, que basadas en los fundamentos del Método de Reducción Fenomenológica de Husserl, propicien la percepción activa mediante la concientización del yo y la experiencia, como vía para la emancipación.

6. METODOLOGÍA

La metodología empleada en esta investigación es cualitativa con enfoque fenomenológico por centrarse en la experiencia y sus aspectos individuales, pues la naturaleza del objeto de investigación *solo puede ser captada desde el marco de referencia del sujeto que la vive y experimenta*. (Miguélez, 2006:137). La Fenomenología busca enfatizar los aspectos subjetivos de la experiencia y conocer el significado y causas que el propio sujeto otorga y atribuye a su experiencia; de ahí que las dinámicas que forman parte del dispositivo, busquen generar que los sujetos participantes describan su experiencia indagando en sí mismos para encontrar lo que se subyace detrás de ésta.

Esta investigación se interesa por conocer la vivencia de los sujetos en torno a una propuesta creativa, es decir, en indagar en lo que impacta y constituye la vivencia de creadores, bailarines y espectadores en torno a una obra dancística para posteriormente usar dicha información creativamente. Este estudio también será de corte descriptivo y exploratorio al pretender *identificar los elementos clave o variables que inciden en un fenómeno*, en este caso la experiencia estética, *para conseguir un acercamiento entre las teorías inscritas en el marco teórico (...) los métodos e ideas del investigador y la realidad del objeto de estudio*. (Martínez, 2006:170 y 172)

El dispositivo propuesto deberá considerarse como un modelo experimental, que partiendo de ciertos referentes teóricos, construye procesos y manipula en diferentes grados una situación (dependiendo la comunidad de la que se trate), para observar qué se genera en la experiencia estética, el laboratorio de creación, la obra y el comportamiento de los sujetos.

Para poner a prueba el dispositivo y obtener al final del estudio cierto grado de aplicabilidad de lo construido, se requiere una muestra teórica (más no representativa), éste tipo de muestras van desde uno a más casos, por lo que se incluirá como estrategia de captura y análisis los estudios de “caso”, para así tener una población expuesta de manera directa y consciente a la variable, es decir a todo el dispositivo, mientras que la existencia de “controles” permitirá establecer puntos de comparación que permitirán analizar la experiencia estética, la obra y el dispositivo. La presencia de todos los grupos de estudio que conformarán esta investigación, es considerada como una herramienta

que facilitará cubrir el fenómeno desde una mayor amplitud de perspectivas, permitiendo que el análisis de la información, además de proveernos de herramientas para trabajar creativamente en la propuesta artística, nos lleve a profundizar en el conocimiento de la experiencia estética propiciada por la DC.

Comunidades protagonistas

Para los fines de esta investigación, se contarán con tres tipos de comunidades protagonistas de intervención, y que pretenden representar a las comunidades implicadas en el momento de exposición-percepción de la DC; sujetos y comunidades en las que se enfoca el dispositivo con la finalidad de *mostrar y describir una realidad intervenida, de la cual los casos analizados serán ejemplos*. Otro de los objetivos que sostienen el planteamiento de estas comunidades, es porque se desea conocer si el tipo de implicación y las dinámicas aplicadas, afectan la experiencia estética, así como la actitud y prácticas individuales de los espectadores participantes en relación al acercamiento con la DC; por lo tanto se plantearán dos comunidades de espectadores, en donde cada una tendrá un manejo distinto en cuanto a las maneras de acercarse y capturar la información estética, con la finalidad de indagar por comparación si el tipo de implicación, las dinámicas y herramientas utilizadas con cada una de estas comunidades, ejercen alguna influencia en la experiencia estética y en la actitud frente a la DC. (Martínez, 1993:173)

Comunidad creativa: Por este nombre se le denominará a la agrupación dancística a través de la cual se pondrá en funcionamiento el dispositivo. Para el acercamiento a esta comunidad y al material de trabajo propuesto por ellos, se diseñarán herramientas que permitan realizar un diagnóstico de implicación de cada uno de los integrantes y de la agrupación, una contextualización del grupo y la obra en cuestión, así como un acercamiento fenomenológico al material de trabajo que contribuya en fases posteriores, a relacionar la experiencia estética con la obra y a emplear creativamente la información.

Espectadores caso: En esta comunidad se harán efectivas las dinámicas diseñadas para generar una percepción emancipada, una actitud a favor de la exploración, diálogo e intercambio para la captura de la experiencia estética, por lo tanto, es importante recalcar que la experiencia estética manifestada por esta comunidad, será atravesada no solo por la puesta en escena, también directamente por el dispositivo. También esta comunidad

estará presente en los dos momentos de exposición de la obra, por lo tanto, será en quienes se podrá comparar la experiencia producto de la obra en su versión original, con la vivida a partir de la obra transformada o enriquecida. Esto en consecuencia arroja como necesario, la conformación de otra comunidad de espectadores que permita obtener información estética que solo sea producto de su interacción con la obra, a esa comunidad se le denominará “espectadores control”.

La comunidad “caso” estará conformada por máximo 5 sujetos mayores de 18 años, (lo cual implica que cuentan con libertad de decisión respecto a su participación en el proyecto), preferentemente no pertenecientes al medio dancístico, que acudan a la presentación y que deseen participar por voluntad propia en las dinámicas de retroalimentación. Aunque si bien la conformación de esta comunidad iniciará desde el primer momento de exposición-percepción de la obra, se considerará completamente conformada hasta el segundo momento de exposición, pues esta comunidad la conformarán aquellos espectadores que, tras haber participado en las dinámicas aplicadas en el primer momento de exposición y haber proporcionado sus datos para ser contactados para la segunda sesión, estén presentes en ella y participen nuevamente en las dinámicas concernientes a dicho momento. Por ello, previo al primer momento de exposición-percepción de la obra, se invitará a los espectadores presentes a conformar esta comunidad, refiriendo que este grupo de estudio participará activamente en ciertas dinámicas de exploración, intercambio y captura de la experiencia estética (Fases B del dispositivo), y que además estén dispuestos a asistir y participar en otra sesión más de retroalimentación, para que quien así lo desee, sabiendo el tipo de implicación que tendrá con la obra y el proyecto, forme parte esta comunidad. Lo anterior indica que aquellos espectadores que se integren al proyecto, conocerán el tipo de implicación que tendrán, lo que hará que su participación sea intencional y consensada.

La presentación de la propuesta escénica, en sus dos momentos de exposición, se realizará en un espacio que obedezca tanto a las necesidades de la obra, como a las del dispositivo, es decir, se requerirá de un espacio cuyas características sean propicias para atender los requerimientos del grupo y la obra, así como también para realizar y desarrollar las dinámicas planteadas por el dispositivo. Por lo tanto, el espacio a utilizar será definido una vez se hayan conocido los requerimientos de la comunidad creativa, de la obra y los del propio dispositivo.

Espectadores control: Se designará así a las personas, que sin ser pertenecientes a la agrupación dancística o a la investigación como sujetos de apoyo, estén presentes en los momentos de exposición-percepción de la obra y que no deseen participar en ninguna de las dinámicas del dispositivo. Comunidad que Islas (2006) en el texto “Esquizoanálisis de la creación coreográfica”, señala se caracteriza por ser *heterogénea, emergente y temporal*; por lo que estará conformada por espectadores de asistencia única ya sea al primer o segundo momento de exposición de la puesta en escena. Ésta comunidad se tendrá con la finalidad de recopilar experiencias estéticas que estén en la mayor medida posible, libres de la influencia del dispositivo, es decir, cuya experiencia estética solo mantenga relación con la puesta en escena, tanto en su versión original, como en la transformada y enriquecida. Esta comunidad estará constituida por el resto de los espectadores presentes y mayores de 18 años que hayan decidido no participar en las dinámicas de retroalimentación, es decir, participar únicamente como espectadores.

Cabe señalar que los criterios para la conformación de estas comunidades, pueden responder a otras visiones o intereses de quienes apliquen el dispositivo, por lo que la manera en que en esta ocasión se delimitan y conforman no queda establecida como única.

Esta investigación conllevará tres análisis (siendo dos de estos parte del dispositivo), el primero encaminado a un fin creativo, el segundo con la finalidad de analizar las experiencias suscitadas por la obra transformada, mientras que el tercero (parte de la investigación), estará encaminado a evaluar la funcionalidad del dispositivo con sus dinámicas y herramientas, comparando la información obtenida de los grupos de estudio y relativa a las experiencias generadas a partir de los dos estados de la obra, los dos momentos de exposición-percepción y el proceso creativo, la finalidad del último análisis es generar una reflexión en torno a las finalidades y áreas teóricas que construyen esta investigación:

- El espectador (tradicional o emancipado).
- La experiencia estética significativa.
- La creación colectiva.
- La experiencia estética en relación a la actitud del espectador frente a la DC.
- El dispositivo: funcionalidad e impacto en la experiencia y la creación.

7. EL DISPOSITIVO DE EXPERIENCIA-ACCIÓN

Debido a la diversidad de consideraciones que construyen a esta investigación, surge la necesidad de encontrar un núcleo que permita reunir, anudar e interrelacionar todo lo planteado, por ello se retomará la noción de “dispositivo” propuesto por Foucault (1999), el cual es definido por Ortiz (2011:3) como: *una maquinaria para plantear inquietudes, como aquello que nos permite generar estrategias que capturen las fuerzas (afectivas, políticas, estéticas) en su propia emergencia.*

Ortiz (2011:2) en el texto “Profanar la Palabra” habla sobre ciertas características que él encuentra en el dispositivo planteado por Foucault en varias de sus obras, características que son sumamente pertinentes a los objetivos de esta investigación debido a que el dispositivo, como núcleo nodal de lo dispuesto, surge en función de *responder a una emergencia denotada en un determinado momento (...), reuniendo elementos heterogéneos (...)* (que en este proyecto, van desde consideraciones éticas, filosóficas estéticas y fenomenológicas hasta creativas), mediante una red de relaciones e interconexiones de la cual se desarrollará y dependerá lo obtenido; de ahí la importancia de conocer, reflexionar y analizar los elementos presentes en el dispositivo, así como las conexiones dadas entre *lo humano y lo inhumano, entre los objetos y los pensamientos (ibid:3)* entre estructura, sujetos, objetos, dinámicas y herramientas, pues esto permitirá la comprensión profunda del fenómeno generado. Al respecto Jiménez (2012) señala que el dispositivo es un “*artefacto*”, *recurso o instrumento diseñado ex profeso* para algo específico, para una urgencia que deseamos abordar, tratar o resolver; Bourriaud (1998:33) lo define como una *máquina que provoca y administra los encuentros individuales y colectivos*; mientras Ortiz (*ibíd.: 4*) señala que es *algo que mientras se ejecuta va marcando sus límites y necesidades, encontrándose supeditado a la subjetividad de la emergencia.* Por ello los resultados de esta investigación, serán consecuencia de la confrontación directa entre sujetos y estructura, considerado así al dispositivo como la *puerta del acontecimiento (ibídem)*. Agamben (2011: 250 y 253), quien también analiza la noción de dispositivo de Foucault, señala que en el dispositivo se encuentran reunidas *las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el mecanismo en sí mismo (...)* se trata de un conjunto heterogéneo (...) siempre con una *función estratégica concreta.* Por ello, todos los elementos que integran esta

investigación, serán anudados estratégicamente en el dispositivo y de acuerdo a las siguientes finalidades: *alterar la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo* (Mendoza, 2000: 169), generar otro tipo de acercamiento con los espectadores, propiciar la emancipación de experiencias encaminándolas a la creación colectiva, generar en los participantes (mediante las dinámicas que lo integran) una experiencia de inclusión, cercanía, retroalimentación y empatía que potencie no solo la concientización de la experiencia, sino también su propia identificación como colaborador creativo y parte de la DC. Cabe señalar que el dispositivo retomará el concepto de disenso, explicado por Rancière (citado en Ortiz: 2011) *como el desplazamiento en cuanto a quién puede tener la palabra, cuándo y para qué*, pues lo que se busca es ubicar la voz creativa en espectadores y bailarines, colocándolos como el *centro activo de una red de relaciones inagotables* (Eco, 1992:33) dadas entre la experiencia estética, fenomenológica y creación.

El dispositivo constituye una estrategia diseñada con la finalidad de intervenir en dos comunidades: espectadores y bailarines, para finalmente llevarlos al ámbito de la creación, por lo que el dispositivo deberá contar con diversas fases y dinámicas encaminadas a abrir espacios que propicien la concientización de la experiencia mediante la introspección y sensibilización; la interacción, intercambio y retroalimentación mediante la verbalización y observación, el análisis y reflexión para la interpretación de la información y la exploración para la integración creativa de los datos. Lo anterior con la intención de generar y descubrir puntos de conexión entre espectadores, bailarines y obra, es decir, entre percepción, ejecución y creación, a favor de la experiencia estética.

Este dispositivo se diseñará para ser aplicado sobre una obra en proceso o aparentemente terminada, ya sea porque se considere que tanto el proceso creativo como la obra no están completas hasta su contacto e interacción con el espectador, porque los resultados obtenidos no son satisfactorios, o porque su creador(es) desea seguir trabajando en ella para transformarla y enriquecerla con las aportaciones de bailarines y espectadores. Estará diseñado para ir de la participación tutorizada, al análisis y la creación colectiva, cumpliendo con cinco tipos de tareas: contextualización, exploración, captura, análisis y trabajo creativo, ya que además busca incidir en el modo de creación, el producto artístico y la experiencia estética para finalmente avanzar un paso más en la comprensión de la relación entre espectador y DC.

El dispositivo como herramienta de intervención

Intervención vivencial: En bailarines y espectadores será en quienes se active el dispositivo, que al experimentarlo desde la vivencia generada por su interacción con dicho sistema, los encarnarán sembrando en él parte de lo que son, así dicha estructura se nutrirá de ellos y de sus maneras de apropiación, transformándose en un híbrido que en esencia continuará siendo la estructura diseñada, pero que en su interacción con ellos, será algo distinto, único y correspondiente a los sujetos con los que interactúa, siendo entonces un catalizador y potencializador de los acontecimientos que sucedan a su alrededor. El dispositivo contará con estrategias, dinámicas y herramientas, que afectarán de inusitadas maneras a los individuos que se sumen a esta investigación, por lo que es indispensable conocer y comprender cómo cada uno de ellos vive y se apropia de cada fase del proceso, pues el resultado de dichas maneras de apropiación se manifestará en las transformaciones que tengan lugar tanto en la propuesta escénica, como en la experiencia estética y fenomenológica. Por lo que para la comprensión de los resultados arrojados por el proyecto, se considera necesario *dar cuenta de la multiplicidad de componentes y de la complejidad del entramado* (Islas 2066:41), de esta manera se encuentra indispensable estar cercano a la experiencia vivencial de los sujetos durante las diferentes fases del dispositivo en los que se encuentren implicados, utilizándose las siguientes herramientas: observación participativa, conversaciones informales, cuaderno de notas y bitácora de trabajo.

Intervención estética: Se le entenderá como la manera en que el dispositivo, desde el ámbito creativo, interviene en la experiencia estética. Debido a que el objetivo de la transformación creativa es propiciar una experiencia estética significativa, es preciso conocer las alteraciones que en dicha experiencia sucedan (en un segundo momento de exposición-percepción), conduciendo a la necesidad de generar y contar con herramientas que permitan indagar, conocer y recopilar la experiencia estética para posteriormente analizarla en relación a las transformaciones generadas en la obra. Este análisis conllevará entonces un diagnóstico y evaluación de las transformaciones sucedidas en la obra, pues las experiencias manifestadas serán su consecuencia.

Intervención creativa: Debido a que la propuesta central de esta investigación, radica en la utilización de las experiencias fenomenológicas y estéticas como recursos para la

transformación de la propuesta escénica, implica un uso creativo de la información recabada, requiriendo a su vez la generación de estrategias creativas mediante las cuales se puedan hacer conexiones entre los elementos experienciales recopilados y la obra. Por lo tanto, el dispositivo contempla un laboratorio creativo para la transformación y enriquecimiento escénico, en el cual se hará uso de la información capturada, analizada, interpretada y elegida en fases previas, por su pertinencia respecto a la posibilidad de inclusión y afección en favor de la creación y la experiencia estética significativa.

Intervención social: Husserl (1962) señala que los juicios de valor que emitimos y que determinan nuestras conductas o acciones, tienen que ver con la percepción, por lo tanto se considera que al conocer la experiencia estética emitida mediante juicios de valor u opiniones, se podrá comprender las maneras en que dicha experiencia afecta la actitud de los espectadores ante la DC, observando si la experiencia estética generada por la transformación creativa, afecta positivamente la experiencia estética posibilitando la aparición de ciertas conductas individuales y colectivas, que apunten al surgimiento o reforzamiento de una práctica social de acercamiento entre espectadores y DC; de esta forma podemos considerar a la intervención estética y social en un mismo plano de acción-afección. También interesa a esta investigación conocer si las dinámicas realizadas con los espectadores, afectan tanto su experiencia estética y opinión, como el posible acercamiento con la DC.

Se considera que al retomar (mediante el dispositivo) la experiencia estética y fenomenológica, se plantea a estos elementos no solo como recursos de intervención creativa, estética y vivencial, también como recursos potencializadores de procesos de cambio o transformación, lo que hace de esta investigación un proyecto de intervención que busca ir de lo individual a lo colectivo, de lo estético y fenomenológico a lo creativo y de lo experiencial a lo social.

EL DISPOSITIVO (DINÁMICAS Y HERRAMIENTAS)

- FASE A) Contextualización, diagnóstico de implicación y acercamiento a los recursos de trabajo

En esta fase se pretende recopilar información que permita: conocer al grupo y visualizar el modo de trabajo por realizar, capturar información objetiva y fenomenológica relativa a la obra, la cual podrá ser retomada para el trabajo creativo, así como para realizar un análisis completo del dispositivo en virtud de comprender su funcionalidad bajo las características de la población en la que fue aplicado.

Herramientas y objetivos:

- Contacto con el grupo y planteamiento del proyecto: acercarse a la posible comunidad creativa para darles a conocer el proyecto de investigación.

Herramienta: plática informal abierta a la interacción.

- Conformación de la comunidad creativa: de ser positiva la respuesta para colaborar en esta investigación, quedaría conformada la comunidad creativa, con quienes se establecería por consenso el calendario, logística y lugar de trabajo.

- Contextualización: recopilar datos que permitan conocer la conformación poblacional de la agrupación, su estructura y maneras de organización para el trabajo, sus medios creativos, su visión sobre la danza, el trabajo creativo y el espectador.

Herramienta: entrevista semiestructurada y estandarizada.

- Diagnóstico de implicación: obtener información relativa a los motivos personales y colectivos de su integración a este proyecto, así como los objetivos y expectativas de participación.

Herramienta: entrevista estructurada.

- Acercamiento objetivo y subjetivo al material de trabajo: obtener información de la obra, desde los motivos de su elección para ser trabajada con el dispositivo, elementos que la conforman, aspectos relativos al proceso creativo, hasta un acercamiento fenomenológico a través de la rememoración y la vivencia en tiempo real.

Herramientas: entrevistas semiestructuradas y dinámicas de introspección-verbalización.

- Acercamiento al grupo

Guía de entrevista (Instrumentos de documentación: Video grabación y notas de campo)

Datos generales

Nombre del grupo:

Tiempo de existencia:

Integrantes:

Motivos de su fundación:

Historia o reseña del grupo:

Tipo de organización o estructura:

Características del grupo:

Visión del grupo ante la danza y la creación:

Visión del grupo sobre el espectador:

Objetivos del grupo a corto, mediano y largo plazo:

Actividades:

Motivos, objetivos y expectativas de la participación del grupo en el proyecto:

- Acercamiento objetivo al material de trabajo

Guía de entrevista grupal

Título de la obra, duración y autoría:

Roles y funciones de los participantes:

Motivos de su creación:

Público al que va dirigida:

¿Fue creada para un tipo de escenario en particular?:

Elementos escenotécnicos con los que cuenta y a qué obedece el allegamiento de dichos elementos:

Cuenta con programa de mano, por qué, qué información lleva y por qué:

Expectativas de esta obra, y lo sucedido con ellas:

Resultados obtenidos:

Estado actual de la obra:

Relación actual con la obra:

Motivos por los que fue seleccionada para el proyecto de investigación:

Expectativas grupales de la obra en relación a la investigación:

Guía de entrevista individual

(Instrumentos de documentación: Video grabación y notas de campo)

Datos generales

Profesión:

Tiempo de integración y permanencia con el grupo:

Motivos de su integración y permanencia en el grupo:

Puesto o cargo dentro del grupo:

Experiencia como integrante del grupo:

Sobre el proyecto de investigación

Motivos de participación en el proyecto:

Objetivos:

Expectativas.

Sobre la obra

Rol, función y tipo de implicación.

Sobre el tema o contenido de la obra.

Perspectiva o enfoque desde donde se aborda.

Opinión personal de la obra, el tema o contenido y la manera de abordarlo.

Sobre el objetivo, que desde tu perspectiva, busca la obra.

Objetivos personales en relación a la obra.

Relación personal con el tema y la obra.

Lo más significativo de la obra.

Sobre el proceso creativo

De haberla presentado previamente, cuál fue tu experiencia.

Situación actual de la obra.

- Acercamiento fenomenológico al material de trabajo

Gallo Cadavid y Castañeda Clavijo en el texto “La experiencia de la danza en la constitución de subjetividad” (2009), señalan que *cuando se ha vivido una experiencia quiere decir que se la posee, que tiene significado para aquel que la ha vivido*, mientras Gediminas Karobilis en el libro “Handbook of phenomenological aesthetics” (Rainer Hans, Lester Embree, 2009) señala que en la danza cada uno de sus actantes (bailarines, coreógrafos-autor y espectadores) tienen su propio fenómeno de la experiencia, y en el caso de los bailarines, cada uno tiene su propia experiencia en la ejecución de la danza; también nos dice que la danza es un proceso de comunicación kinestésico en el cual el bailarín se percibe a sí mismo al través del movimiento y en relación a todos los elementos presentes, generando no solo la imagen corporal de sí mismo, sino también la imagen global de la danza que es compartida por todos los bailarines, imagen que es sentida y vivida a través de la ejecución del movimiento.

Ribeiro M. y Fonseca (2011: 75 y76), señalan que la experiencia en el cuerpo-sujeto que danza, está constituida por una red de dimensiones que interactúan y se integran de manera multimodal, es decir, que se relacionan con la información para obtenerla y procesarla desde distintas vías: la propioceptiva (dimensión sensorial del sistema vestibular), la interoceptiva (implica el reconocimiento de los órganos y partes corporales comprometidas, así como las maneras en las que el cuerpo se involucra en el movimiento), y la dimensión exteroceptiva o sensorial (la cual va desde el reconocimiento externo del movimiento propio frente al movimiento de los otros, hasta la percepción de todo lo presente a través de nuestros sentidos); esta red de relaciones le permiten al bailarín conocer sus condiciones corporales, espaciales y temporales objetivas, así como los procesos cognitivos (imágenes mentales, recuerdos, pensamientos) y emocionales (sentimientos) involucrados que sustentan, generan o interfieren en el desarrollo y expresividad del movimiento y la danza. La experiencia desde el cuerpo-sujeto que danza, va más allá del movimiento, al estar atravesada por la objetividad de lo presente, siendo él mismo y los otros parte de ese mundo, mientras que la subjetividad de lo percibido, imaginado y sentido es afectada por la obra y todo lo que la constituye, y que de manera recíproca es afectada y construida por todo lo que constituye al sujeto-bailarín.

Así vemos que la experiencia dancística rebasa la frontera de lo físico, instalándose en la complejidad de la experiencia fenoménica abarcando lo propioceptivo y exteroceptivo, lo cognitivo, emocional, afectivo, temporal, cultural, individual y compartido, entre otros elementos. Por lo tanto, todo aquello que comprenda la experiencia del cuerpo que danza, y que constituye la experiencia vivencial del bailarín, se considera en este estudio con el potencial de transgredirse a sí mismo e irrumpir en la creación, la obra, la experiencia estética y de nueva cuenta en la experiencia del cuerpo que danza. Por ello se plantea como necesario para esta investigación, recopilar información experiencial de los bailarines que pueda contribuir no solo al análisis e interpretación de la experiencia estética, sino también al enriquecimiento y transformación de la obra.

Considerando entonces que el momento de exposición-percepción, también está conformado por lo que el bailarín experimenta en la ejecución de la danza, es que el acercamiento a su experiencia debe ser fenomenológico, pues este enfoque permite indagar en la complejidad subjetiva del acontecimiento, desde la perspectiva de quien danza, y cuya experiencia aunque radica o se concreta en lo kinético, innegablemente está constituida por una infinidad de elementos diversos (objetivos y subjetivos) sobre los cuales indagar; esto requiere el diseño de dinámicas que permitan ir de lo externo a lo interno o profundo de la experiencia, lo que demanda propiciar una corporalidad atenta a lo subjetivo, dispuesta a la introspección y concientización desde la ejecución, tanto en el tiempo vivido como en el recuerdo de la vivencia para su posterior relación con la experiencia estética y los elementos que conforman la obra.

Las dinámicas a continuación planteadas, han sido planificadas para desarrollarse de manera continua, debido a que la primera de éstas, realizada de manera individual, constituye una preparación que permitirá al bailarín conectarse consigo mismo y la obra mientras verbaliza en la intimidad de lo privado. Estas dinámicas han sido visualizadas para generar una exploración que vaya de lo simple a lo complejo y de lo superficial a lo profundo; y se desarrollarán en dos fases de la investigación, en la Fase A constituirían un acercamiento hacia lo ya existente, que es el punto 0 de la experiencia, y en la Fase E la cual concierne a los efectos que la obra ya transformada tiene en los sujetos que la experimentan, de esta forma se podrá conocer por comparación, lo que se genera con el nuevo suceso, es decir, con la obra transformada.

DINÁMICA INDIVIDUAL DE REMEMORACIÓN ACTIVA

Para acercarse al material creativo desde una perspectiva fenomenológica, se empleará la rememoración, introspección y verbalización como herramientas que permiten ir hacia adentro de la experiencia, al tiempo que se comparte mediante la externalización verbal.

Guía de procedimiento

(Documentación: videograbación y notas de campo)

- Solicitar por separado a cada uno de los bailarines, tomar un lugar en el espacio y acostarse en el piso boca arriba en una postura cómoda.
- Cerrar los ojos y realizar dos respiraciones profundas mientras comienzan a conectarse consigo mismos, con sus sensaciones, pensamientos y emociones.
- Posteriormente se les pedirá realizar un recorrido mental de la obra, enfocándose en todo lo percibido de sí mismos y el entorno recordado, con la consigna de verbalizar mediante la narración su recorrido. Cabe señalar que de existir en la obra música grabada, la dinámica se realizará acompañada de ésta.
- Al finalizar la rememoración se le pedirá al participante comparta lo encontrado

DINÁMICAS GRUPALES DE EXPLORACIÓN ACTIVA

Guía de procedimiento:

- Solicitar a los bailarines que realicen un breve calentamiento.
- 1) Se les pedirá colocarse en su lugar de inicio de la obra, cerrar los ojos, respirar profundo y comenzar a conectarse consigo mismo, con sus pensamientos, emociones y sensaciones. Posteriormente se les requerirá ejecutar la danza verbalizando cualquier pensamiento, emoción o sensación experimentada.
 - 2) Nuevamente se les solicitará a los bailarines colocarse en su lugar de inicio, cerrar los ojos, respirar profundo y conectarse consigo mismo a través del cuerpo y las sensaciones que éste percibe o genera. Posteriormente se les pedirá ejecutar la danza enfocándose y verbalizando todo lo que perciben de sí mismos y el entorno.
 - 3) Se les solicitará por tercera vez colocarse en su lugar de inicio, cerrar los ojos, respirar profundo y conectarse consigo mismo y con la obra a partir de las imágenes y emociones que ésta les requiere o provoca. Posteriormente se les pedirá ejecutar nuevamente la pieza coreográfica enfocándose y verbalizando las imágenes y emociones registradas.

Intermedio a cada dinámica de exploración activa, con la finalidad de obtener la información vivencial y proveer de retroalimentación y descanso a los bailarines, se realizará una reflexión de lo sucedido y experimentado, indagando sobre los elementos a los que pudieran estar conectados o haber generado dichas sensaciones, pensamientos y emociones. Se les solicitará a los bailarines tomen un momento para recordar y concientizar la experiencia vivida, reflexionando y analizado lo sucedido, percatándose del estado emocional y mental en el que se encuentran, para posteriormente compartirlo mediante la verbalización, así como los hallazgos individuales y grupales provocados por la vivencia.

Al finalizar las tres dinámicas se invitará a los bailarines a analizar, reflexionar y compartir lo sucedido y encontrado a partir de las dinámicas realizadas.

**- FASE B) Exploración, intercambio y captura de la experiencia estética
(Primer momento de exposición-percepción-experimentación)**

El objetivo de esta fase es capturar la experiencia estética de las comunidades de espectadores “caso y control”, con la finalidad de encontrar lo que la propuesta escénica genera experiencial y estéticamente, lo percibido, evocado, imaginado, el sentido, (entendiendo por éste, aquello que está disperso y que pone en movilidad la obra en el momento de su interacción con el público⁵), así como la afección que genera la experiencia, sea ésta: cognitiva, afectiva y/o kinética, con el objetivo de encontrar elementos con el potencial para transformar y enriquecer la puesta en escena y la experiencia estética en sí misma.

La fenomenología subraya el valor del “sujeto” como sitio en el que se conforman los fenómenos, por lo que en esta propuesta se considera necesario, que para poder acercarse y comprender la experiencia perceptiva y vivencial de los sujetos participantes (espectadores), se requiere iniciar con una aproximación al sujeto desde el contexto temporal en el que se encuentra inmersa la vivencia y la manera en que dicha situación

⁵ Para Gadamer el "sentido" de una obra de arte, es el significado que ésta tiene para cada espectador y que por tanto al ser subjetiva es verdadera para dicho sujeto. (Gadamer, Hans-Gerog., 1993. Fundamentos de una hermenéutica. Verdad y método filosófico. Quinta Edición. Salamanca: Sígueme)

afecta su condición de sujeto. De igual manera se considera relevante conocer ciertas características generales y personales de los sujetos que conforman cada una de las comunidades con las que se trabaje, pues en dichas singularidades recaerán las características de los grupos de estudio.

En la Fenomenología de la Danza, autores como Geminidas Karobilis y Husserl postulan que para conocer la experiencia psicosomática de una persona frente un fenómeno perceptivo, se requiere que dicha persona sea consciente de la experiencia, por otra parte nos dicen, que toda experiencia se adquiere mediante el cuerpo, entonces es el cuerpo en donde se deposita y radica. Debido a lo anteriormente mencionado, esta fase de la investigación se centra en el espectador, postulando que si éste es consciente de su cuerpo y estados físicos, mentales y emocionales, podrá ser mayormente consciente de sí mismo a través de lo percibido y de lo que esto le genera; centrarse en el cuerpo lo llevará a enfocarse en sí mismo y en la experiencia vivida para entonces poder tomar mayor conciencia de ella, convirtiéndose así en el denominado por Ranciére (2008) *espectador emancipado*. Por ello, para potenciar un estado de percepción activa en los espectadores “caso”, se diseñarán dinámicas que den paso a la concientización del yo, para que al ser mayormente conscientes de su cuerpo y de sí mismos, puedan ser mayormente conscientes de la experiencia, de todo lo que la afecta y constituye, así como de los estados corporales, anímicos y mentales que en ellos se generan antes, durante y al finalizar la experiencia.

Por otro lado en el ámbito de la Fenomenología se señala, que para tomar conciencia de una cosa hay que quitarla de otra, hay que priorizar, por ello aquí se considera que si el espectador se concentra en lo percibido mediante los sentidos, se priorizará el aquí y ahora, es decir, la experiencia vivida. Encaminar al espectador a que sea mayormente consciente de su cuerpo, de lo que percibe a través de él, de la experiencia vivida y su relación con los estados corporales, anímicos⁶ y mentales vivenciados, puede ser potenciado mediante dinámicas de sensibilización exteroceptiva⁷ y perceptiva, y mediante

⁶ *Impresión afectiva causada por una determinada persona, animal, cosa, recuerdo o situación en general.* Castilla del Pino., (2000:346).

⁷ Exterocepción: hace referencia a los seis sentidos por los que percibimos el mundo exterior (visión, gusto, olfato, tacto, audición y sistema vestibular). Rescatado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Percepci%C3%B3n>

herramientas que encaminen al espectador a indagar en su propia experiencia. Entonces, si lo buscado es centrar al espectador en la experiencia vivida a través y mediante el cuerpo para entonces priorizar la experiencia vivida, se considera pertinente, además de propiciar la concientización del yo, retomar las bases del Método de Reducción Fenomenológica propuesto por Husserl (1962), ya que la finalidad de éste es suspender el juicio, prejuicio, presupuestos o expectativas de valor, explicando que al ser conscientes de ellos, se puede priorizar la experiencia y llevar al sujeto a la *actitud fenomenológica trascendental*; esto también requiere el diseño y aplicación de dinámicas y herramientas que posibiliten al espectador ser consciente de sus expectativas o noemas⁸, de los factores con los que se relacionan o generan, así como de las maneras en que dichas expectativas pueden condicionar y afectar la experiencia. Por lo tanto, esta fase del dispositivo se sustenta en los fundamentos del Método de Reducción Fenomenológica de Husserl, pues busca hacer consciente al espectador de sus expectativas, estados mentales, corporales y emocionales, para suspender por un momento el prejuicio y liberarse de aspectos que cargan consigo de lo cotidiano de la vida, logrando así apartarse temporalmente de su propia lógica e intenciones, para poder acercarse a la obra desde la intencionalidad y lógica de ésta, es de decir, enfrentar la obra desde una actitud de *epokhé*. (Husserl, *ibíd.*: 74-77)

Lo que se busca con todas las dinámicas o herramientas diseñadas, es priorizar la experiencia perceptiva y estética, para entonces poder acercarnos a todo aquello que la afecta o construye, y que citando a Husserl (*ibíd.*) serían las siguientes categorías: noema, horizonte externo de la experiencia, horizonte interno de la experiencia, foco de atención, percepción inmanente, percepción trascendente y objetos intencionales. La propuesta es conocer dentro de qué categorías se podrían ubicar los elementos que constituyen la propuesta escénica, tales como: ejecución, movimiento, interpretación, corporalidad, gestualidad, emotividad, contenido, expresividad, manejo y utilización del espacio y de todos los elementos que integren la puesta en escena, hasta aquellos elementos presentes intencionalmente o no en el momento de exposición, ajenos a la obra pero no a la percepción y experiencia.

⁸ Noema: *conjunto total de anticipaciones*, incluyendo aquellas que tienen que ver con el horizonte externo y el mundo. (Husserl, 1962)

A todos aquellos otros objetos presentes alrededor de nuestro centro de atención Husserl (citado por Follesdal, 1990:11) lo denomina *horizonte externo* de la experiencia. Esto señala como necesario por una parte, registrar las condiciones de trasfondo de la experiencia, es decir, las condiciones que rodean al objeto de recepción, por ejemplo: características físicas, espaciales y temporales del lugar en que sucede; pero también que las dinámicas o herramientas diseñadas permitan conocer qué es lo que en realidad constituye este horizonte para el espectador, así como la manera en que afecta o construye la experiencia.

Husserl (*ibíd.*) señala que frente a un fenómeno perceptivo siempre existe la necesidad de sentido, y que en la construcción de éste se activa la autorreferencia. Por lo tanto en esta fase también existirán dinámicas cuyo propósito será encaminar a los sujetos a hacer una inspección de sus estados corporales, emocionales y cognitivos, así como de los cambios registrados en estos a consecuencia de la experiencia vivida. Mauricio Beuchot⁹ en “Semiótica y filosofía de la conciencia: conductismo y mentalismo en la filosofía del lenguaje” en el capítulo “Epistemología: la introspección como camino hacia la conciencia”, señala que la introspección se *dirige a objetos privados, hechos mentales o cosas fenoménicas*, es decir, no se dirige a generar u obtener una descripción de los objetos perceptibles, *sino de las impresiones sensibles* que de su relación con el objeto percibido emanan; la impresión emocional, afectiva y cognitiva de la situación vivida. A los objetos capaces de lograr esa relación, Grossmann (Citado en Epistemología: la introspección como camino hacia la conciencia, 1985) los *ha llamado objetos fenoménicos o de la experiencia interna (...) cuya realidad es innegable*, y que pueden ser considerados como equivalente a la experiencia estética propiciada por las artes y la DC. Beuchot (1985) también señala que el acceso que cada uno tiene a sus pensamientos y sentimientos es privilegiado, por ello, para acceder a la experiencia del espectador, se diseñarán dinámicas que permitan conducirlo a una introspección consciente que posteriormente le facilite compartir sus hallazgos, pues como bien lo señala Beuchot (*ibíd.*), los contenidos mentales y emocionales tienen un carácter *informativo que radica precisamente en que son intersubjetivos, es decir, aunque son privados, se pueden comunicar* mediante la expresión verbal o corporal entre otras. Por ello, todas las dinámicas y herramientas que conforman esta fase del dispositivo, han

⁹ *Estudios: filosofía-historia-letras* (1985).

sido pensadas para constituir un diseño que vaya de la introspección hacia la verbalización para la retroalimentación colectiva, o de la introspección hacia la escritura, es decir, que vaya de la reflexión individual a la reflexión interpersonal. Las herramientas y dinámicas concernientes a esa fase, se aplicarán a los espectadores previa y posteriormente a la experiencia estética, y se realizarán en el lugar en donde se lleve a cabo la presentación, buscando dentro del mismo espacio un lugar propicio para la concentración y el diálogo tutorizado.

Debido a que el objetivo primordial de esta investigación es (mediante el dispositivo de experiencia-acción), generar experiencias estéticamente significativas que puedan tener un impacto en la opinión y actitud del espectador frente a la DC como manifestación artística, es necesario conocer la opinión y percatarse de la actitud que los espectadores tienen frente a la DC antes de la vivencia, para así obtener un punto de partida o referencia, que posteriormente permitirá comparar, analizar y comprender, si la experiencia estética puede tener el impacto deseado. Para ello se diseñarán dinámicas y herramientas que permitan conocer el punto cero de la situación y la experiencia.

Entrar en esta fase del dispositivo requiere se haya realizado previamente la gestión y adecuación del espacio en donde se realizará el momento de exposición-percepción-exploración. También se requiere el allegamiento de espectadores para conformar los grupos de estudio, siendo que en esta ocasión se decidió hacerlo por invitación directa a gente con las características señaladas para las poblaciones de estudio, y cuya relación con la DC y los integrantes del estudio sea lejana o nula.

Las secciones que conforman esta Fase se aplicarán de la siguiente manera:

Sección B.1: A la llegada de los espectadores al lugar de exposición-percepción-experimentación.

Secciones B.2.3 y .4: Ya con los grupos conformados y antes de la presentación de la propuesta escénica.

Sección B.5: Durante el momento de exposición-percepción de la obra.

Secciones B.6.7.8 y .9: Posterior al momento de exposición-percepción.

Requerimientos para la aplicación de las dinámicas y herramientas de documentación y captura:

- Dinámicas con espectadores “caso”.

Número de personas de apoyo requeridas: 3

Actividades:

- Aplicación de las dinámicas.
- Documentación escrita de lo verbalizado.
- Documentación en soporte de video.

Nota: En esta ocasión será la investigadora quien realice las dinámicas; en caso de que el investigador a cargo no sea quien las realice, se requeriría una persona completamente sumergida en la investigación y conocedora a profundidad de las dinámicas.

- Para las actividades a realizar con espectadores “control”.

Número de personas de apoyo requeridas: 2

Actividades:

- Repartición de programas de mano, bolígrafos y cuestionarios.
- Documentación en soporte de video de la presentación y a los espectadores.

- Cámaras requeridas: 2

- Cámara uno: espectadores caso y obra.
- Cámara dos: todos los espectadores durante la función.

- B.1) Conformación de las comunidades o grupos de estudio

GUÍA DE PROCEDIMIENTO

- Mediante una plática se dará la bienvenida a los espectadores, proporcionándoles datos generales del proyecto, las finalidades de la sesión y la mecánica general de interacción, haciendo hincapié en que toda la información recopilada será utilizada exclusivamente por las personas y para los fines de la investigación.

- A los espectadores presentes se les invitará a conformar dos grupos de acuerdo a su interés de participación bajo las siguientes opciones:

Grupo I o comunidad caso: Conformada por máximo 5 personas interesadas en participar activamente en una serie de dinámicas de retroalimentación a través del diálogo.

Grupo II o comunidad control: Conformada por el resto de personas presentes, que solo deseen participar como espectadores de la obra en esa única ocasión. Esto implica que antes de la función, mientras se realizan las dinámicas con la comunidad caso, deberán aguardar en el lobbie del teatro, proporcionándoles el programa de mano, el Formato 1 y el Cuestionario "A".

- **El facilitador:** La aparición de esta figura es necesaria al plantear dinámicas de introspección, concientización y diálogo que deberán ser implementadas como parte sustancial del dispositivo. Debido a ello es pertinente aclarar la función del facilitador: Esta persona será la encargada de encaminar las dinámicas implicadas en varias de las fases del dispositivo y con los diferentes grupos de estudio. El facilitador será quien:

Dirija el flujo de las dinámicas y conversaciones, (...) encargado de propiciar el diálogo respetuoso. Cabe destacar que el facilitador no es el líder o el jefe del grupo, sino que es el responsable de dirigir el proceso para que todos los participantes se focalicen en los objetivos¹⁰.

¹⁰ Definición de facilitador - Qué es, Significado y Concepto. Recuperado de: <http://definicion.de/facilitador/#ixzz2dqr0mDgD>

- B.2 Contextualización, concientización de la expectativa y opinión ante la DC

ESPECTADORES CONTROL

Objetivos:

- I) Obtener datos generales de los participantes para conocer la conformación poblacional de esta comunidad.
- II) Conocer los motivos de los espectadores para ser parte de la comunidad “control”.
- III) Conducir a los participantes a dar cuenta y externalizar sus expectativas sobre la experiencia.
- IV) Concientizar su opinión de la DC como manifestación artística.

Guía de procedimiento:

- Solicitar a los espectadores faciliten por escrito la información relativa a los motivos que han tenido para participar únicamente como espectadores. (Formato 1)
- Proporcionarles el programa de mano.
- Solicitarles respondan el Cuestionario “A”.

Formato 1)

Es importante para esta investigación conocer los motivos que usted ha tenido para participar únicamente como espectador, le agradecemos comparta dicha información con nosotros:

CUESTIONARIO A

Este cuestionario tiene la finalidad de recopilar información que contribuya al enriquecimiento de la propuesta artística, así como a la investigación de la Danza Contemporánea. Todos los datos proporcionados, serán utilizados exclusivamente por el grupo Morpho-Azul y la investigadora para los fines mencionados, por lo que está garantizada su confidencialidad

DATOS OPCIONALES	
Nombre:	
Edad:	Género: M F Grado de estudios:
Nacionalidad:	Ocupación:
POR FAVOR PROPORCIONE LA SIGUIENTE INFORMACION	
Qué información tiene sobre al evento:	
Motivo de su asistencia:	
Conoce la obra que se presenta:	De ser así, qué opinión tiene de ésta:
Tiene alguna información sobre la obra:	De ser así por favor mencione la información:
Cuáles son sus expectativas del evento:	
A qué se deben dichas expectativas:	
Conoce la Danza Contemporánea:	Qué opinión tiene de ella:
Conoce al grupo Morpho-Azul:	De ser así, qué opinión tiene del grupo:
Comentarios adicionales:	

ESPECTADORES CASO

Esta dinámica se aplicará a los espectadores caso momentos previos a la exposición-percepción de la obra.

Objetivos:

- I) Conocer la conformación poblacional de esta comunidad.
- II) Conocer los motivos de su implicación como participantes activos.
- III) Guiar a los participantes a dar cuenta, compartir y dialogar sus expectativas (noemas) sobre la experiencia para priorizar la experiencia vivida.
- IV) Concientización del prejuicio y opinión de la DC como manifestación artística.

Husserl (Citado en Fellesdal, 1990:63) define al noema como *el conjunto total de anticipaciones, incluyendo aquellas que tienen que ver con el horizonte externo y el mundo(...), que nos son estrictamente de tipo puramente cognitivo (...), pues las posiciones corporales se hallan también involucradas en la cinestesia y también juegan un importante papel en la percepción y en los movimientos de nuestro cuerpo*; lo define como las expectativas que tenemos sobre algún objeto, situación, vivencia o fenómeno y que influyen en la percepción y la experiencia misma. Es en esta sección del dispositivo donde se pretende conducir a que este grupo de espectadores realice una reducción fenomenológica, para que al darse cuenta de sus juicios se vean en la posibilidad de suspenderlos (*epokhé*), y así entrar en la actitud fenomenológica trascendental, en donde además de ser conscientes de lo percibido y de la percepción misma como un acto de reflexión, también su experiencia esté libre de prejuicios y expectativas, y puedan enfrentarse al hecho escénico desde la lógica propia de éste.

Guía de procedimiento

- Ya estando en el espacio para el diálogo, el facilitador se presentará e invitará a los espectadores “caso” a realizar una pequeña presentación individual abierta que incluya los motivos por los que han decidido participar en las dinámicas. Lo anterior con la finalidad de fomentar un ambiente propicio para la introspección y el diálogo, obtener información relativa a los motivos de implicación y comenzar a generar un sentido de comunidad.

- Se les solicitará tomen un momento para percatarse de sus expectativas generales sobre el evento, para posteriormente comentarlas.
- Se les proporcionará a los participantes el programa de mano, en este caso la postal, solicitándoles tomen un momento para leerlo y observarlo con detenimiento.
- Posteriormente se les pedirá tomen un momento para darse cuenta y reflexionar sobre la expectativa que tienen de la obra, así como de los factores a los que pueden atribuir dichas expectativas.
- Subsiguientemente se les solicitará tomen un momento para pensar en la opinión que tienen sobre la DC y los motivos a los que puede deberse dicha opinión.
- Posteriormente se les solicitará compartan dicha opinión y los motivos encontrados para esa opinión.

- B.3) Introspección para la concientización del yo

ESPECTADORES CASO

Debido a que en los espectadores radica la experiencia que desea ser retomada posteriormente como elemento creativo, es que se desea conocerla y capturarla, considerando que analizar dicha información vinculándola con la obra y la información resultante del acercamiento fenomenológico al material de trabajo, podrá proveer de elementos que colaboren en la transformación y enriquecimiento de la obra. Para poder tener acceso a la experiencia estética, así como a los cambios que en ésta se produzcan, se requiere generar un proceso de concientización que permita a los participantes darse cuenta y compartir los estados corporales, anímicos y mentales en que se encuentran antes, durante y después del momento de encuentro con la propuesta escénica, considerando que de esta manera será posible conocer el tipo de afección que genera en ellos la experiencia y los factores con los que esto se relaciona, para su posterior análisis en relación a los elementos presentes y constructores de la obra. Esta dinámica se realizará precedentemente y al finalizar la experiencia en el espacio destinado para el diálogo.

Objetivo: Generar un estado introspectivo que permita a los espectadores tomar conciencia de los estados corporales, emocionales y cognitivos en los que se encuentran previamente al momento de exposición-percepción de la obra, así como los motivos con los que dichos estados se relacionan.

Guía de procedimiento

- Por favor cierre sus ojos y concéntrese en su respiración, notando cómo es ésta: profunda, superficial, pausada, agitada, serena...
- Ahora, lleve la atención a su cuerpo: Qué posición mantiene en este momento.
- Dicha colocación le indica algo sobre usted mismo, el entorno o la situación.
- Ahora, concéntrese en su estado corporal.
- Cómo lo encuentra: tenso, relajado, agitado, calmado, nervioso, sereno...
- A qué podría atribuir dicho estado.
- Enfoquémonos en el estado anímico, cuál es en este momento su estado anímico.
- Trate de localizar las causas a las que puede atribuir dicho estado.
- Por favor encuentre 1 o 2 palabras que describan su estado corporal y anímico actual.
- Cuando esté listo, por favor abra los ojos.

Guía para la verbalización

- Cuál es su estado corporal y qué les indica sobre ustedes mismos.
- Lo que les indica sobre el entorno o la situación y factores a los que lo atribuyen.
- Estado anímico encontrado y factores o causas a los que lo atribuyen.
- Palabras encontradas.

- B.4) Canalización sensorio-perceptiva

ESPECTADORES CASO

Objetivo: Propiciar en los espectadores "caso" la percepción y experiencia activa mediante dinámicas de sensibilización sensorio-perceptiva.

Esta dinámica busca priorizar la atención y conciencia del individuo en su cuerpo y los sentidos a partir del entorno percibido. También ha sido pensada como una estrategia de preparación, que les permita focalizarse para priorizar la experiencia. Se realizará en el espacio que la obra destine para ser presenciada por los espectadores, requiriendo que al finalizar la dinámica anterior, se les solicite trasladarse al lugar de exposición-percepción.

ESPECTADORES CASO

GUÍA DE PROCEDIMIENTO

- Por favor, cierren sus ojos, tomen un momento para concentrarse en lo que perciben mediante el oído.

- Ahora concéntrense en lo que perciben mediante el olfato, aromas percibidos y reconocidos, temperatura del aire, etc.
- Por favor, manteniendo la postura corporal actual, lleven su atención a lo que logran percibir mediante el sentido del tacto, recordando que este sentido se encuentra en toda la piel que recubre nuestro cuerpo: texturas, temperatura, etc.
- Lentamente abran los ojos y concéntrense en lo que perciben con la vista: colores, luminosidad, dimensiones, objetos, sujetos.
- Bien, por último, respiren profundo, muevan libremente cabeza, hombros y estírense como si acabaran de despertar.

- B.5) Observación y registro de la conducta

COMUNIDADES “CASO Y CONTROL”

Husserl (*ibídem*), señala que las conductas manifestadas por los individuos no son exclusivamente de orden cognitivo, mientras que Watson (1968, citado en Bleger 1994:23) define la noción de conducta como *las acciones conducidas o guiadas por algo que está fuera de las mismas (...) son todos los fenómenos visibles, objetivamente comprobables o factibles de ser sometidos a registro y verificaciones y que son siempre respuesta o reacciones (...) a los estímulos*, y que comprenden mente, cuerpo, acción y emoción. Por lo que en esta investigación se asume, que la afección cognitiva y afectiva de la experiencia estética puede ser capturada a través de la observación directa de las conductas o reacciones de los espectadores durante el momento de exposición-percepción, así con la finalidad de captar los estados emocionales y mentales sucedidos, considerados un reflejo de la experiencia estética, se realizará el registro video fílmico de los espectadores durante la presentación de la obra, los cuales serán posteriormente analizados por considerarlas una externalización de lo vivido, un testimonio que se comparte mediante lo pre-verbal, la corporalidad y el lenguaje del cuerpo.

Para obtener información que pueda contribuir en la transformación y enriquecimiento de la obra, el registro será observado y analizado para interpretar la conducta no verbal y los patrones de acción y no acción, es decir, las reacciones físicas (movimientos y posturas corporales) y gestuales (expresiones faciales) manifestadas por los espectadores durante el momento de exposición-percepción de la puesta en escena. Para ello se ha diseñado una plantilla que permita no solo registrar todo lo que se desea observar, sino también interpretar lo sucedido y vincularlo con el laboratorio de transformación creativa.

Plantilla para la observación y registro de la conducta

DIVISIÓN DE LA OBRA POR CUADROS O SECCIONES					
	Área de butacas momentos antes de la función	Primer cuadro	Segundo cuadro	Tercer cuadro	Final
Posturas corporales					
Reacciones físicas					
Reacciones gestuales					
OTRAS OBSERVACIONES					

- B.6) Concientización de la afección de la experiencia estética en los estados corporales y afectivos (experiencia fenoménica)

ESPECTADORES CASO

En esta investigación se propone que al alterar el tipo de acercamiento dado entre espectadores, bailarines y obra, se reconfigurará la posición discursiva de estos agentes, generándose un espacio social democrático y de inclusión propicio para la colaboración creativa; lo que requiere encontrar estrategias que estimulen la interacción participativa, dialógica, de intercambio y retroalimentación basadas en la concientización, reflexión y análisis de la experiencia.

Objetivos:

- i) Concientizar al espectador de la experiencia vivida mediante el recuerdo y la introspección.
- ii) Concientizar al espectador de la afección de la experiencia en su cuerpo y emociones.

En esta investigación se considera que la experiencia estética puede ser capturada mediante la reflexión introspectiva de los estados corporales y emocionales provocados por la experiencia vivida, por lo tanto previamente y al finalizar el momento de exposición-percepción, se aplicarán dinámicas a favor de la concientización de los estados corporales y afectivos experimentados por esta comunidad de espectadores, encaminándonos a una auto reflexión que les permita descubrir y compartir, mediante la verbalización y el diálogo, los factores a los que podrían estar asociados. Los estados corporales y emocionales encontrados y manifestados por ellos mismos, representan para esta investigación una fuente fiable para acercarse a la complejidad fenoménica de la experiencia estética, por considerarlos una afección innegable de la experiencia. De la afección Farina señala que es:

... aquella impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza remitiendo simultáneamente a la idea de acontecimiento y al cuerpo (...) las afecciones asumen los estados alterados del cuerpo como materia de ficción, como derrame de la percepción y deslizamiento de la experiencia sobre las formas del sujeto. (Farina, 2005:18 y 368)

Guía de procedimiento:

Se realizará finalizando el momento de exposición-percepción.

- Por favor cierren sus ojos y concéntrense en su respiración, notando cómo es ésta.
- Ahora, lleven la atención a la postura corporal:

Cómo está colocado su cuerpo en este momento, qué posición mantiene.

Con qué puede asociar o relacionar su postura corporal.

Dicha colocación le indica algo sobre usted mismo o la vivencia.

Cuál es su estado corporal actual: tenso, relajado, agitado, calmado, nervioso, sereno.

A qué atribuye dicho estado.

Por favor establezca una comparación con el estado corporal previo a la vivencia.

Si existe o no alguna modificación, a qué lo atribuye.

- Enfóquense en el estado anímico o emocional en el que se encuentra en este momento.

Por favor traten de encontrar las causas a las que pueden atribuir dicho estado.

Hagan una comparación con el estado anímico encontrado previo a la vivencia.

Si existe o no alguna modificación, a qué lo atribuyen.

- Observen si la experiencia generó algún cambio en su estado corporal o emocional.
- Encuentren 1 o 2 palabras que describan su estado corporal y anímico actual.
- Por favor abran sus ojos.

Guía para la verbalización

Se realizará en el espacio destinado para el diálogo.

- Iniciamos conversando sobre las posturas y estados corporales experimentados después de la vivencia.
- Ahora, hablemos sobre los estados anímicos experimentados después de la presentación.
- Platiquemos de los factores a los que pudieron atribuir dichas estados corporales y emocionales.
- Cómo encontraron su estado corporal y anímico comparado con el anterior.
- Existieron modificaciones, a qué lo atribuyen.
- Retomemos las palabras que lograban describir los estados corporales y anímicos que experimentaron después de la vivencia.

- B.7) La experiencia estética y sus elementos constituyentes

ESPECTADORES CASO

Para poder distinguir los elementos constituyentes de la experiencia estética del espectador, y pensando en posteriormente generar un análisis de la experiencia que a su vez nos permita analizar la obra para obtener puntos de partida hacia la transformación creativa, con esta dinámica se pretende capturar los componentes de la vivencia, para así localizar los *elementos no independientes que la integran como ingredientes (...) que también señalan, a saber, por medio del nombre "sentido", a componentes no ingredientes* (Husserl, *ibíd.*: 213) encontrando así al horizonte externo, interno y foco de atención de la experiencia.

Lerman's y Borstel (2003) denominan como *Statement of meaning* a la primer etapa del método Critical Response Process, la cual tiene por objeto conocer lo que ha sido significativo, evocador o interesante de la obra para el espectador, obteniendo con ello una respuesta experiencial específica, que mediante el diálogo arroja un criterio de valor sobre el trabajo artístico presentado. En este dispositivo se utilizarán las bases que sustentan dicha etapa de ese método, para generar una estrategia que permita acercarse a la experiencia estética del espectador a través de la introspección, reflexión y verbalización mediante de la remembranza de lo sucedido y lo experimentado, lo cual podría dar a conocer lo significativo de la experiencia, los factores influyentes de ello, así como el sentido que ha tomado la experiencia para cada espectador. De esta manera también se conocerán aquellos elementos secundarios en la conformación de la experiencia, que al no ser mencionados como elementos significativos, entran en el universo del horizonte interno de la experiencia. Husserl (1990:59) denomina *horizonte interno de la experiencia a todas las diversas características adicionales del objeto, que son cointencionadas, o también mentadas, pero no en el foco de nuestra atención*. Así, al indagar sobre lo significativo de la obra y aquello que tiene una influencia en la experiencia, sin ser considerado lo más significativo de la misma, se obtendrán tanto los elementos sustanciales en la construcción de sentido (horizonte interno), como aquellos que al no ser mentados, no constituyen el foco de atención, ni contribuyen al sentido de la experiencia, pero que son parte de la percepción y la experiencia misma, denominados por Husserl horizonte externo de la experiencia; sosteniendo entonces, que tanto del foco de atención como del horizonte interno y externo de la experiencia, podrán emerger

elementos que permitan trabajar creativamente para la transformación coreográfica y el enriquecimiento escénico y estético. Por lo que se encaminará al espectador a la denominada por Husserl (1962:85 y 86) *valoración reflexiva*, de ésta señala *que toda cogitatio puede convertirse en objeto de la llamada "percepción interna", y ulteriormente en objeto de una valoración reflexiva (...) en el recuerdo podemos reflexionar y hacer de los actos de que tenemos conciencia (...) objetos de aprehensión*. Entonces, lo buscado por esta fase del dispositivo, es capturar mediante al recuerdo, la introspección y verbalización, la experiencia estética y todo aquello que ha influido en ella.

Guía de procedimiento

- Ejercicio de remembranza: tomen un momento para recordar la experiencia vivida.
- Realicen un breve recuento o descripción¹¹ de la obra.
- De todo lo sucedido, qué les ha sido lo más significativo de la propuesta.
- Encuentren las razones o factores por los que tales elementos o momentos les son significativos.

ESPECTADORES CONTROL

Debido a que otra de las finalidades de la investigación es indagar si el dispositivo con sus dinámicas, afectan la experiencia estética del espectador y su opinión respecto a la DC, así como tener una apreciación directa de lo que la obra por sí misma genera, se requiere tener un punto de comparación que esté libre, en la mayor medida posible, de la influencia de las dinámicas del dispositivo, haciéndose necesario recopilar información proveniente de los espectadores "control", para posteriormente analizarla y compararla con la de los espectadores caso; para ello se ha diseñado un cuestionario que será aplicado, bajo consentimiento de los participantes, al finalizar la presentación dancística y con la finalidad de conocer:

- La afección de la experiencia estética sobre el sujeto.
- Los componentes de la experiencia: foco de atención, horizonte interno y externo.
- El sentido que adquirió para cada uno de ellos la obra.
- El impacto de la experiencia en la opinión y actitud hacia la DC.

¹¹ Al describir *lo percibido en cuanto tal*, se está describiendo la percepción en su aspecto noemático y que hace referencia a lo innegable tanto de una presencia como de su esencia, pues los elementos noemáticos también son aquellos elementos que le dan sentido a la percepción o experiencia. Husserl (ibídem)

CUESTIONARIO (B)

DATOS OPCIONALES
Nombre:
POR FAVOR PROPORCIONE LA SIGUIENTE INFORMACION
El evento cumplió o se vinculó con sus expectativas, y por qué:
Descripción general de la vivencia:
Describiría su experiencia como: Agradable, desagradable, interesante, indiferente, relevante, irrelevante, placentera... Otro:
Qué elementos o factores influyeron en su experiencia:
Qué opinión tiene de la obra:
Qué significado tiene para usted la obra:
Que ha sido lo más interesante de la obra para usted:
Pudo identificarse usted con algo de la obra:
Cuál es su actual opinión del grupo Morpho- Azul
Su opinión sobre la Danza Contemporánea se ha modificado a partir de la experiencia: Si - NO ¿Por qué?:
Asistiría a otra función de Danza Contemporánea y por qué:
Comentarios adicionales:

Si lo desea por favor proporcione su correo electrónico para recibir invitaciones a los eventos que realiza la agrupación Morpho- Azul: _____

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

- B.8) La experiencia estética y su impacto en el noema y opinión sobre la DC

En el marco de enunciación se ha dicho que la experiencia estéticamente significativa es aquella que genera puntos de vinculación con la estructura cognitiva del espectador, es decir, que de alguna manera el espectador logra conectar algo de la obra consigo mismo, sus vivencias, pasado, presente o futuro mediante la percepción, interpretación y autorreferencia, construyendo (como lo hace el espectador emancipado) su propia historia o experiencia. Por lo tanto, uno de los objetivos del dispositivo y la investigación, es conocer si la experiencia estética del espectador ha sido significativa, encontrando a su vez los elementos que generaron dicha experiencia, así como los factores subjetivos que entraron en juego.

También se ha planteado que la experiencia estética significativa tiene el potencial para influir positivamente en experiencias, actitudes y comportamientos relacionados con vivencias futuras de semejante índole, señalando que el acercamiento que los espectadores tienen con una manifestación artística, en este caso la DC, está estrechamente vinculado con la experiencia estética que se produce al enfrentar el hecho escénico, y consecuentemente con los procesos creativos de los que la obra en cuestión ha resultado. También se ha hablado de lo susceptible que es modificar la opinión y actitud del espectador hacia la DC, a partir de la experiencia que una propuesta escénica le genere. Debido a que esta investigación busca indagar para comprender la afección o influencia que la experiencia estética tiene en la opinión, actitud y posible acercamiento entre el espectador y la DC, de lo previamente citado, aquí se retomará lo siguiente:

Turner (1987, citado en Díaz Cruz 2008:56) habla de *la fuerza como la influencia que cualquier experiencia tiene en determinar o afectar lo que acontecerá en otras experiencias y acciones*; por lo que en esta investigación se desea indagar si el fenómeno de exposición-percepción, genera experiencias (en este caso estéticas) con la fuerza necesaria para afectar-influir en la expectativa y en la experiencia estética vivida frente a otra propuesta escénica, así como en la actitud del espectador frente a la DC.

Por lo anteriormente mencionado, es que en esta sección se busca que la valoración reflexiva que se ha desarrollado gradualmente desde el inicio de esta fase, por un lado permita al espectador ser consciente no solo de su experiencia, sino también que a partir

de la experiencia vivida, realice una reflexión sobre su actitud y opinión frente a la DC; mientras que por otro lado, se pretende que la información de aquí resultante, provea de elementos para que en el análisis, se pueda debatir lo planteado en torno al momento de exposición-percepción y la experiencia estética significativa. Esto señala que para el análisis de la información, se requerirá otro momento de exposición-percepción que permita mediante la comparación indagar lo que interesa.

Por otra parte se buscará obtener información sobre la manera en que se relaciona la experiencia estética vivida con las expectativas manifestadas, con la intención de obtener datos que permitan generar un diagnóstico de la obra mediante la comparación entre experiencias y expectativas, con la finalidad de que dicha información permita complementar el análisis de la obra.

VALORACION REFLEXIVA

ESPECTADORES CASO

Guía de procedimiento para la reflexión y verbalización

- Reflexionen sobre el significado que ha tenido para cada uno de ustedes la obra.
- Encuentren las razones por las que la obra ha cobrado en ustedes dicho significado.
- Tomen un momento para recordar las expectativas que tenían de la obra.
- Traten de percatarse lo sucedido con ellas.
- Indaguen para encontrar las causas a las que pudiera deberse lo sucedido.
- Tomen un momento para recordar la opinión que tenían sobre la DC antes de la vivencia.
- Por favor reflexionen sobre dicha opinión y plantéense nuevamente una opinión sobre la DC, observando si existen modificaciones y los factores a los que podría atribuirse.
- El facilitador deberá indagar sobre el posible acercamiento de los espectadores hacia otras propuestas de DC.

ESPECTADORES CONTROL

Para conocer el impacto de la experiencia estética en el noema y en la opinión sobre la DC, se han incluido las siguientes preguntas en el Cuestionario B:

- El evento cumplió o se vinculó con sus expectativas, **y** por qué:
- Su opinión sobre la Danza Contemporánea se ha modificado a partir de la experiencia:
- Asistiría a otra función de Danza Contemporánea y por qué:

- B.9) Retroalimentación libre y discusión en torno al dispositivo

ESPECTADORES CASO

Esta dinámica de interacción entre creador(es), espectadores y bailarines, ha sido planteada con la finalidad de invertir el flujo de la información y conectar a dos de las comunidades involucradas tanto en el momento de exposición-percepción como en esta investigación, con la intención de ceder el manejo de la información a quién la posee, para que de esta forma también se pueda corresponder al espectador brindándole información que le interese, lo cual constituiría otra manera de acercarse a la experiencia perceptiva y estética, así como obtener información que no esté contemplada por la investigación ni propiciada por las anteriores dinámicas. Otra de las finalidades es obtener una retroalimentación de la experiencia completa, es decir, conocer la opinión y sentir respecto al tipo de interacción y las dinámicas aplicadas.

Guía de procedimiento

Informar a los espectadores que se realizará una sesión de retroalimentación libre con la presencia de los integrantes de la compañía o agrupación dancística.

Ya estando reunidas las comunidades en el espacio de diálogo, se invitará a los bailarines a presentarse.

El facilitador abrirá el espacio para el diálogo cediendo la palabra a los demás, invitándolos a realizar cuestionamientos o para compartir sus opiniones.

Al finalizar el intercambio libre de información, se realizará una indagación a manera de discusión para obtener información sobre:

- La experiencia en general.
- Las dinámicas aplicadas.
- Comentarios, aportaciones, recomendaciones o sugerencias.

Posterior a este momento, se les agradecerá a los espectadores su presencia y colaboración, solicitándoles a los interesados en continuar colaborando con la investigación, proporcionen su nombre y algún dato que permita contactarlos para indicarles la fecha, el lugar y la hora del segundo momento de exposición-percepción-exploración.

- Fase C) Sistematización, análisis e interpretación de la información

Jara en “Orientaciones teórico–prácticas para la sistematización de experiencias” define a la sistematización como:

Aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido en ellas, los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo (...) produciendo conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse de los sentidos de las experiencias, comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora. (Jara, 2011:4).

Esta noción de sistematización será retomada por el dispositivo debido a que propone un orden para acercarse a la información, valora el proceso, descubre e indaga en los factores que entraron en juego en la conformación de las experiencias con la finalidad de comprenderlas y teorizarlas, concibiendo a los resultados como conocimientos transformadores. En esta fase se realizará la indagación de la experiencia a partir de los factores que intervinieron en ella, vinculándola con la demás información recopilada, objetivándola para encontrar elementos que contribuyan a la transformación escénica y estética. Por ello cada una de las dinámicas y herramientas de captura del dispositivo, fue desarrollada e incluida pensando no solo en la información que sería necesario recopilar (en concordancia a las áreas que sustentan esta investigación), sino también de acuerdo a las finalidades del dispositivo: la transformación colectiva de la obra y la experiencia.

Inicialmente la información será ordenada y separada por grupos y áreas de estudio; para fomentar la autogestión, en colaboración con la comunidad creativa, se realizará la categorización de la información para su posterior análisis e interpretación a partir de los factores que la integran y las relaciones que se establecen entre estos. Este proceso permitirá no solo reconstruir lo vivido, sino también, al vincular la información proveniente de todos los grupos de estudio, podrá generar un mapa un tanto más completo de la experiencia sucedida en torno a la propuesta escénica¹², que permitirá analizarla (mediante la experiencia estética y los correlatos necesarios) e interpretarla, mediante los

¹² “Una vivencia no es nunca completamente percibida”. Marina Torres, José. Fenomenología crítica y teoría de la evidencia en Husserl pp.34

elementos que la conforman, para así detectar y obtener elementos susceptibles de intervención creativa y posibilidades para la transformación y enriquecimiento escénico; dicho material será la base para el trabajo a realizar en el laboratorio, cuya finalidad es retomar los elementos seleccionados como recursos creativos, planteando que al estar presentes en la obra transformada, fungirán como medios para contener y transmitir las experiencias manifestadas, potenciando otras.

GUÍA DE PROCEDIMIENTO

- 1) Ordenamiento de los datos por grupos y áreas de estudio.
- 2) Categorización de la información de acuerdo a los grupos de estudio.
- 3) Análisis e interpretación de la experiencia estética a partir de los elementos que la conforman.
- 4) Análisis de la obra a partir de las experiencias y los correlatos necesarios.
- 5) Impacto de la experiencia estética en la opinión sobre la DC.
- 6) Establecimientos de criterios de verdad.
- 7) Detección intuitiva de elementos susceptibles de intervención creativa y posibilidades significativas de enriquecimiento escénico, coreográfico y estético.

La información que constituya las categorías planteadas, será clasificada mediante un proceso de análisis intuitivo que requiere la autorreferencia, porque en congruencia con lo planteado a partir de la fenomenología, desentrañar la experiencia y lo que la genera, es posible únicamente desde quienes la viven.

LAS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

- **De la propuesta artística:** (posibilitadas por la Fase A del dispositivo).
 - Objetos intencionales: correlatos de vivencias (creador(es) y bailarines).

- **De la experiencia estética:** (posibilitada por la Fase B del dispositivo).
 - Noema (expectativas): factores influyentes en su conformación y afección.
 - Foco de la atención o experiencia: elemento más significativo o relevante en la construcción del sentido estético, y factores influyentes en su conformación.
 - Horizonte interno: elementos cointencionados o mentados que, sin ser el foco de atención, influyen conscientemente en la conformación de la experiencia.
 - Horizonte externo: condiciones de trasfondo de la experiencia.

- Percepción inmanente: sentido que la obra adquirió para cada espectador (y que es inseparable de los elementos percibidos que la conforman).
- Experiencia fenoménica: hará referencia lo propioceptivo y exteroceptivo, lo cognitivo, emocional y afectivo, comprendido en la experiencia del cuerpo-sujeto que percibe y experimenta, permitiendo indagar en la complejidad subjetiva del acontecimiento, desde la perspectiva de quien percibe la danza, y cuya experiencia perceptiva radica o se concreta en el cuerpo.

DE LOS CRITERIOS DE VERDAD

El objetivo de este paso es retomar y elegir intuitivamente¹³ aquella información que consideremos pueda colaborar en la transformación de la obra, información que provendrá de las áreas de análisis previas, y que permitirá detectar de manera concreta y objetiva: posibilidades para el enriquecimiento de la propuesta escénica, elementos susceptibles de transformación, así como elementos que se constituyan como criterios que enmarquen y guíen el trabajo de reformulación creativa.

Cabe señalar que los estudios de corte cualitativo y fenomenológico, abordan y utilizan la información capturada sin alterarla o modificarla, dando validez a toda vivencia sin cuestionarla o tratar de explicarla e interpretarla coherentemente, pues la fenomenología se abstiene de generar juicios sobre la realidad objetiva, dejando de lado su existencia “real” para centrarse en la experiencia pura de los sujetos tratando de entenderla, y en el caso particular de esta investigación, emplearla con fines creativos.

Aunque si bien este proceso será intuitivo, también responderá a la necesidad de vincular la información a favor de la lógica y coherencia propia de la obra, sin distanciarse de lo deseado por las creadoras. Por ello iniciaremos encontrando aquellos elementos que puedan brindar una guía para el trabajo de reformulación creativa, es decir, encontrado los criterios que enmarcarán el camino que debe seguir el trabajo creativo

¹³ *La intuición, efectivamente, es el principio de los principios: “Toda intuición en que se da algo originariamente, es un fundamento de derecho del conocimiento”. La intuición es un acto de mi conciencia (...) y puede verificarse por experiencias paralelas.* Marina, José. “Fenomenología crítica y teoría de la evidencia”. (s.f: 14)

denominándolos “criterios de verdad”, y que provendrán de establecer una relación entre percepción y precepto, entre experiencia y objeto de la percepción.

Husserl (Gonzales, 1879: 145-198), señala que *el criterio es un medio o motivo basado en la evidencia, la conciencia, el sentido común, y la intersubjetividad humana*, entendida ésta como autoridad de la que se desprende la verdad, por lo que Gonzales (*ibídem*) afirma que el criterio de verdad *abrazo los sentidos y la autoridad humana*, por lo tanto el conocimiento puede obtenerse *mediante el testimonio o autoridad de los hombres*. Gonzales (*ibídem*) categoriza al conocimiento en *dogmático, histórico, natural, obvio, público y por testimonio*, siendo los dos últimos los que atañen a esta investigación y análisis, por lo que es conveniente definirlos:

Públicos: aquellos que se realizaron en presencia de muchos testigos cuya atención debieron llamar en virtud de su importancia (...).

Por testimonio de otros: pueden ser favorables o contrarios a los narradores (...), se conoce el hecho por los dichos o en relación a los otros, (en éste caso los que realizarán el análisis, serán los testigos que basados en el testimonio de los otros (los espectadores) conocen al objeto, es decir, la obra.

González (*ibídem*) también plantea ciertas condiciones para que *los hechos o fenómenos cuyo conocimiento nos viene de otros hombres*, puedan constituirse como *criterios de autoridad humana*, de las cuales se retomará la siguiente:

b) Que los testigos hayan podido percibir y saber la cosa, o bien por sus propios sentidos, o bien por conducto de testigos.

Señalando además, que *la pluralidad de testigos aumenta el motivo de asenso si los varios testigos adquirieron el conocimiento del hecho por diferentes caminos o medios, y que cuanto mayor sea el número de testigos que concuerden con respecto a un hecho, mayor será la fuerza del testimonio y viceversa*. Siendo así, las concordancias encontradas entre los testimonios de creadores, bailarines y espectadores, se establecerán como los criterios de verdad concernientes al objeto de percepción: la obra

(considerada ésta como una circunstancia o suceso específico); lo anterior requerirá un proceso de síntesis¹⁴ de la información, que finalmente permita validarlos como criterios objetivos.

- Fase D) Laboratorio de transformación para el enriquecimiento escénico

Como se ha mencionado anteriormente, la creación será considerada un proceso permanente que estará abierto a la posibilidad existente de incorporar la experiencia estética y fenomenológica en un posterior momento de reformulación coreográfica y escénica; con ello se genera en la creación un diseño a manera de espiral, que al retomar la experiencia estética en un siguiente momento de creación, convierte a los espectadores en colaboradores del proceso creativo que da lugar a las transformaciones de la obra, espectadores que al ser escuchados mediante la experiencia capturada, salen del anonimato para contribuir en la transformación y enriquecimiento creativo de la obra.

En esta etapa del dispositivo, las experiencias tendrán un impacto en la creación al ser interpretadas y retomadas para la transformación de la obra; al incluirlas como elementos creativos se puede situar a la experiencia y la creación como *elementos que se enriquecen y complejizan mutuamente en su haber* (Rancière, 2008: 2), transformando a la propuesta escénica y a la creación en entes abiertos, y a la experiencia estética y fenomenológica en vías de participación e inclusión creativa. El dispositivo al recibir de su entorno generará un sistema de intercambio y transferencia, tomando para transformar y posteriormente devolver la información a su entorno, es decir, a los espectadores. Esta fase del dispositivo es la parte medular del proyecto, pues llevar la información hacia el ámbito creativo, permite situar a la creación en un punto intermedio entre los procesos completamente cerrados y los explícitamente abiertos, propiciando que los espectadores sean colaboradores en la transformación de la obra al retomar la experiencia estética para un segundo momento de creación, en donde los espectadores si bien no estarán presentes físicamente, sí lo estarán a través de la experiencia manifestada. Por lo tanto esta fase implica que lo abierto, incluyente y participativo se encuentre en el proceso de

¹⁴. “La verdad es una síntesis de coincidencia, síntesis que precisa de un acto sintético del que sea correlato objetivo. Ese acto sintético es la evidencia, el conocimiento en el sentido estricto de la palabra (...). La evidencia no es un puro sentimiento subjetivo, pues la verdad se nos da en el conocimiento y, cuando vivimos en él estamos “ocupados con lo objetivo. (Marina, José. *Ibíd.*: 11-14)

transformación creativa, buscando a partir de la transformación y enriquecimiento, que la información recopilada tenga un impacto creativo en la obra que propicie un placer estético complejo que no se limite a la contemplación de la danza, sino a la apropiación subjetiva de la misma.

Al plantear la transformación como un proceso colectivo, que incluye a bailarines y espectadores como colaboradores (mediante el uso creativo de su experiencia y a través de la vinculación y análisis de los datos obtenidos), para que dicha información pueda tener un impacto en la creación y la obra, se hace evidente la necesidad de una presencia o figura cuya visión y postura sea afín al trabajo colectivo, que guíe el proceso y contribuya a mantener un equilibrio, vigilando por una participación colaborativa de todo y todos los implicados, incluyéndose él mismo. Por lo anteriormente mencionado, se retomará la noción de dramaturgo propuesta por Lepecki (2011) en el texto “Repensar la dramaturgia”, la cual tiene sus antecedentes en la noción de teatro posdramático abordado por Lehmann (2006) en el texto “Postdramatic theater”. Lepecki señala que el dramaturgo busca *generar un equilibrio entre el contenido y la forma de expresión (...) que trabaja para y con la pieza (...) cuestionando, indagando, investigando, proponiendo* y desequilibrando el aparente equilibrio de, en este caso, la pieza existente, para provocar la eclosión de elementos que yacen escondidos en ella o en sus participantes, y que en esta investigación, pueden dar paso a su propia reconstrucción, transformación o enriquecimiento. Esto nos habla de procesos y herramientas que surgen y se construyen en su andar, situándonos en terrenos desconocidos e inestables, pero que a su vez señalan una línea de acción o creación autónoma y propia a cada obra. En el caso específico de este laboratorio creativo, la intención es que la información genere cuestionamientos que permitan develar el sentido y coherencia de la obra, provocando una actividad creativa colectiva que transforme a la obra bajo la lógica que le es propia.

Cuestionamientos en torno a la presencia del dramaturgo y que permitirán definir sus facultades en torno al proceso creativo:

- ¿Cuál es la labor del dramaturgo en un proceso de creación colectiva?
- ¿Hasta dónde es su injerencia en el laboratorio y el proceso?
- ¿De qué manera se incluye en este proceso?

Su labor será guiar y encauzar el proceso creativo, mientras que su injerencia, aunque si bien estará determinada por las necesidades del proceso, la obra y los participantes, irá desde plantear actividades y recursos por desarrollar, hasta establecer una línea de acción que permita abordar la información como elemento creativo, generando una ruta de transferencia entre experiencia y creación; el dramaturgo deberá tener siempre en cuenta que su función será orientar, provocar y proporcionar sugerencias a la comunidad creativa, vigilando el trabajo colectivo, la inclusión y vinculación de las experiencias en el proceso, observando y analizando para dar su opinión, observaciones y propuestas que detonen o susciten el trabajo creativo colectivo, cuestionando lo existente, lo ausente, las maneras, medios y herramientas de creación, para descubrir las necesidades de la obra, la lógica, coherencia y equilibrio entre el contenido y los elementos que la construyen.

En conclusión, en este laboratorio, el dramaturgo será aquella presencia que detone procesos mientras vigila, observa, analiza, cuestiona y guía a la comunidad creativa a descubrir la lógica y coherencia propia de la obra, contribuyendo y fomentando la toma de decisiones a favor de la *consistencia, solidez y coherencia estética general de la pieza* (Lepeki 2011: 165). Al respecto Lepeki señala que *la práctica de la dramaturgia de la danza se da cuando se aprende a unir un cúmulo de múltiples elementos y acontecimientos. (Ibíd.: 173.)*

Cabe señalar que, con la finalidad de explorar la funcionalidad del dispositivo y la pertinencia de la presencia del dramaturgo como aquí se ha esbozado, el investigador será quien en esta ocasión desempeñe la figura de dramaturgo, por lo que en el laboratorio de transformación deberá cumplir una doble función, la de dramaturgo e investigador, que como tal, deberá continuar con la documentación de lo sucedido para posteriormente analizar las causas o motivos en relación al funcionamiento del dispositivo, incluyendo la observación de sí mismo en su rol de dramaturgo, es decir, el impacto de esta figura en el laboratorio, la comunidad, la creación y la investigación.

Entonces, el laboratorio será comprendido como el espacio o momento que permitirá retomar la información para trabajarla creativamente, abriendo y explorando posibilidades para tomar decisiones, mismas que dependerán tanto de la obra en cuestión, la comunidad creativa, la información obtenida, su interpretación y vinculación, como de las herramientas y estrategias creativas planteadas y desarrolladas.

En este laboratorio de transformación se planteará a la improvisación como un medio para el trabajo creativo colectivo, como una vía para la apropiación y vinculación intuitiva de la información y como una herramienta que permitirá descubrir y responder a la lógica y coherencia propia de la obra.

La improvisación como herramienta de transformación creativa

En el texto “Taken by Surprise” Foster (2003) señala que en la improvisación el bailarín se encuentra en una especie de vaivén, en un sitio intermedio entre lo previsto y lo imprevisto, entre lo conocido y lo desconocido; siendo lo conocido aquellas normas preestablecidas o consignas que a manera de directrices predeterminan una estructura global que a su vez delimita las elecciones a tomar y lo sucedido; lo conocido también incluye la predisposición corporal hacia cierta tradición o lenguaje dancístico, movimientos o grupos de movimientos con los que se tenga afinidad, así como la presencia objetiva de otros elementos que formen parte de la propuesta escénica, pero lo que todo esto les genera cognitiva, kinética o emocionalmente, comienza a formar parte de lo desconocido, de un suceso inimaginable, de una consecuencia impensada. Ribeiro (et al. 2011) al respecto señala que la improvisación en la DC se caracteriza por la interacción del cuerpo con la estructura prediseñada, el entorno y los sistemas afectivos y cognitivos. Foster nos dice que la improvisación nos guía y presiona para ir más allá de lo conocido, liberándonos para expandir posibilidades que nos toman por sorpresa, sin embargo *nunca podríamos lograr este encuentro con lo desconocido sin la participación de lo conocido.* (Ibíd.:4).

En el texto “Improvisation in process: “post-control” coreography”, Kloppenberg (2010) distingue dos maneras de concebir a la improvisación, la primera la plantea como el acto de liberar a la mente inconsciente, canalizándola a través del cuerpo, la forma, acción o movimiento, sin someter lo que se desprende al control de la mente consciente; mientras que la segunda la ve como el último acto de conciencia, como un expandir la conciencia para tomar decisiones compositivas cuidadosas e inmediatas o paralelas a la construcción de la trayectoria emergente. En éste mismo se da cita a diversos artistas que hablan de la improvisación desde sus particulares puntos de vista, Copeland, Nachmanovitch y De Spain (2003 citados en Kloppenberg 2010), hacen hincapié en que

la improvisación implica mucho más que simplemente ir a la deriva, implica dirección, forma, coherencia y libertad, en donde la claridad es lo más importante; la ven como una reconciliación o diálogo entre los impulsos inconscientes y conscientes, señalando que *mediante la manipulación consciente de lo inconsciente se genera una improvisación coherente*. (Ibíd.: 186 Y 187)

Ribeiro (Ibíd.: 2011) habla de la improvisación grupal, señalando que en ésta, por medio de la percepción interna y externa, se genera la empatía necesaria para lograr un intercambio de modos de pensar, sentir y actuar, de manera que un grupo de bailarines puede decidir de manera conjunta, en el transcurrir de la improvisación, qué movimiento hacer, cuándo, dónde, cómo y para qué.

En lo que respecta a este proyecto, la improvisación será considerada como una estructura que enmarca un universo concreto de posibilidades infinitas, y se planteará como la herramienta que permitirá vincular la información capturada y los elementos seleccionados (para la transformación y enriquecimiento) con el cuerpo y el movimiento. Es decir, se utilizará la improvisación como la herramienta creativa que permitirá llevar a la propuesta escénica aquellos elementos que den respuesta o contribuyan a la lógica y coherencia de lo planteado; para ello se conformarán estructuras que a partir de ciertas consideraciones e información conocida (proveniente de espectadores, bailarines y la obra misma), logren desencadenar sucesos desconocidos e inesperados en el cuerpo a través del movimiento, por lo que será necesario un diálogo constructivo, consciente e inconsciente entre la subjetividad y lo conocido, entre los sujetos enunciadores y los elementos estructurales de la improvisación tanto individual como grupalmente.

Fase E) La obra transformada: impacto estético, fenomenológico y social

Segundo momento de exposición-percepción-experimentación

Esta fase estará constituida por el segundo momento de exposición-percepción de la obra previamente transformada y enriquecida en el laboratorio de creación, cuyo objetivo primordial es conocer el impacto que la información recopilada por las Fases A, B y C del dispositivo e integrada creativamente por la Fase D, tiene en la experiencia fenomenológica, estética y en el comportamiento del espectador frente a otra propuesta escénica de DC. Esta fase requiere la presencia de la comunidad “caso” (conformada en la Fase A), y la conformación de otra comunidad de Espectadores control, para ello se invitará público que no haya sido parte del primer momento de exposición, conformándose entonces por personas que acudan por primera vez al evento, y participen como espectadores colaborando en el llenado de los cuestionarios correspondientes.

ESPECTADORES CASO

Deberá contactarse previamente a los espectadores que en el primer momento de exposición conformaron esta comunidad, invitándolos a la segunda función y solicitándoles acudan media hora antes para realizar las dinámicas de preparación y retroalimentación.

ESPECTADORES CONTROL

Cabe recordar que la presencia de esta comunidad caso y las herramientas con ellos aplicadas, siguen la finalidad de obtener información, en la mayor medida posible, libre de la influencia de las dinámicas del dispositivo.

E.1) Contextualización y diagnóstico de implicación

Una vez reunidas ambas comunidades de espectadores, se les dará la bienvenida e invitará a ubicarse en el espacio destinado para cada uno, informándoles las finalidades de la sesión, los objetivos del proyecto y la mecánica de participación de cada grupo:

- Mecánica de participación: Participar activamente implica dejarse guiar por las indicaciones del facilitador para posteriormente comentar lo sucedido. La participación tradicional implica ser espectadores de la obra y cuestionar los cuestionarios.

- Finalidades de la sesión: Para espectadores caso, indagar y conocer los motivos por los que decidieron continuar participando en esta comunidad y la experiencia en torno a las dos sesiones de diálogo, para ambas comunidades, conocer la experiencia estética.
- Espectadores caso: Se les solicitará que cada espectador realice una pequeña presentación individual, incluyendo los motivos que han tenido para acudir a la segunda sesión-presentación.

E.2) Concientización de la expectativa y opinión ante la DC

ESPECTADORES CASO

Objetivo: Conocer la expectativa, los factores a los que se encuentra relacionada, así como su opinión sobre la DC y los motivos que intervienen en dicha opinión.

GUÍA DE PROCEDIMIENTO:

- Se les solicitará tomar un momento para concientizar sus expectativas y encontrar los factores con los que estas se relacionan para posteriormente externalizarlo.
- Proporcionar el programa de mano solicitándoles lo lean y observen con detenimiento.
- Una vez leído y observado, se les pedirá tomar un momento para concientizar las expectativas que se generan a partir del programa de mano, así como los factores específicos a los que pueden atribuir dichas expectativas.
- Se les solicitará compartan su opinión sobre la DC y los motivos de dicha opinión.

ESPECTADORES CONTROL

Objetivo: Conocer la conformación de esta comunidad, sus expectativas así como su opinión de la DC.

GUÍA DE PROCEDIMIENTO:

- Una vez reunida esta comunidad, se les proporcionará el programa de mano haciéndoles la invitación de para leerlo.
- Proporcionales el Cuestionario A haciéndoles la invitación para responderlo.

Habiendo concluido las dinámicas de la fase E.2 con los Espectadores Caso, se les aplicarán las siguientes dinámicas (mismas que han sido descritas en la Fase B del dispositivo) clasificándolas como E.3, E.4 y E.5 respectivamente:

E.3) Introspección para la concientización del yo

E.4) Canalización sensorio - perceptiva

E.5) Registro de la conducta

Una vez concluida la presentación, se aplicarán con ambas comunidades las siguientes dinámicas o cuestionarios (según sea el caso), mismas que fueron descritas en la Fase B del dispositivo:

E.6) Concientización de la afección de la experiencia estética sobre los estados corporales y afectivos

E.7) La experiencia estética y sus elementos constituyentes

E.8) La experiencia estética y su impacto en el noema y opinión sobre la DC

E. 9) Retroalimentación libre y discusión en torno al dispositivo

E.10) Acercamiento fenomenológico al material de trabajo

Para poder realizar (en la siguiente fase) un análisis comparativo de lo que la obra transformada genera no solo en los espectadores, sino también en los sujetos-cuerpos que danzan, para así también obtener un correlato de la experiencia estética, se retomarán las dinámicas de acercamiento fenomenológico descritas previamente en la Fase A del dispositivo:

- DINÁMICA INDIVIDUAL DE REMEMORACIÓN ACTIVA

- DINÁMICAS GRUPALES DE EXPLORACIÓN ACTIVA

Fase F) Sistematización, análisis comparativo e interpretación de experiencias

Esta fase implica un segundo análisis cuya finalidad es indagar en las experiencias sucedidas en torno a la obra transformada y el segundo momento de exposición-percepción-experimentación. Para este análisis se retomará la noción de sistematización y las categorías de análisis planteadas por la fase C del dispositivo, así como algunas fases del procedimiento:

GUÍA DE PROCEDIMIENTO

- 1) Ordenamiento de los datos por grupos y áreas de estudio.
- 2) Categorización de la información de acuerdo a los grupos de estudio.
- 3) Análisis e interpretación de la experiencia estética a partir de los elementos que la conforman.
- 4) Análisis de la obra transformada a partir de las experiencias estéticas y los correlatos necesarios.
- 5) Impacto del primer momento de exposición en la experiencia estética.
- 6) Impacto de la experiencia estética en la opinión sobre la DC.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

- **De la propuesta artística:** (posibilitadas por la Fase A del dispositivo).
 - Objetos intencionales: correlatos de vivencias (creador(es) y bailarines).

- **De la experiencia estética:** (posibilitada por la Fase B del dispositivo).
 - Noema (expectativas): factores influyentes en su conformación y afección.
 - Foco de la atención o experiencia: elemento más significativo o relevante en la construcción del sentido estético, y factores influyentes en su conformación.
 - Horizonte interno: elementos cointencionados o mentados que, sin ser el foco de atención, influyen conscientemente en la conformación de la experiencia.
 - Horizonte externo: condiciones de trasfondo de la experiencia.
 - Percepción inmanente: sentido que la obra adquirió para cada espectador (y que es inseparable de los elementos percibidos que la conforman).
 - Experiencia fenoménica: afección emocional y cognitiva reflejada en el cuerpo.

8. DESARROLLO

A continuación se presentará la información obtenida de la puesta en práctica del dispositivo, capturada mediante las diversas fases, herramientas (notas, cuestionarios, entrevistas) y dinámicas que plantea, transcribiendo los datos al cuerpo del texto tal como se obtuvieron para minimizar la distorsión de la realidad abordada. La información será organizada por grupos y áreas de estudio, también en caso necesario será presentada por medio de gráficas para facilitar su posterior análisis estadístico; ello implica que esta sección representa a su vez el primer paso de la Fase C del dispositivo, encaminado al análisis de la información capturada.

La Estadística es una ciencia que estudia las características de un conjunto de casos para hallar en ellos regularidades en el comportamiento, que sirven para describir el conjunto y para efectuar predicciones. La Estadística tiene por objeto recolectar, organizar, resumir, presentar y analizar datos relativos a un conjunto de objetos, personas, procesos, etc. A través de la cuantificación y el ordenamiento de los datos intenta explicar los fenómenos observados, por lo que resulta una herramienta de suma utilidad para la toma de decisiones. (Nerys y Peña, 2010: 6)

Se hará uso de la estadística descriptiva ya que ésta *permite organizar y presentar un conjunto de datos de manera que describan en forma precisa las variables analizadas haciendo rápida su lectura e interpretación.* (Ibíd.: 14)

Cabe recordar que la finalidad del desarrollo del dispositivo, es explorarlo como estructura propuesta para los fines creativos y de investigación que comprende, y para obtener un acercamiento a las premisas teóricas que sustentan esta investigación; también dicha experimentación contribuirá al análisis de la funcionalidad del dispositivo, en miras de revisarlo para realizar los ajustes o modificaciones necesarios para su consolidación.

FASE A) Contextualización, diagnóstico y acercamiento a los recursos de trabajo

- **Contacto con el grupo y planteamiento del proyecto:** En agosto de 2013 se tuvo un primer acercamiento con la Compañía Morpho-Azul Danza Contemporánea para hacer de su conocimiento el proyecto de investigación. La decisión de acercarse a dicha agrupación para plantear la posibilidad de realizar con ellos este proyecto, fue porque la investigadora conocía parte de la trayectoria, propuestas y tipo de trabajo creativo tanto del grupo, en su fase de simulación de compañía al presenciar algunos de sus trabajos académicos en vías de profesionalización, como del entonces director artístico del mismo, el maestro Francisco Carreón Carrera; a partir de ello se vio la posibilidad de llevar a cabo el proyecto con el grupo, haciendo un trabajo profundo y profesional. En la primera reunión informativa, se planteó como eje central de la investigación, un proceso de creación que incluyera o contemplara al espectador con el objetivo de tener un impacto positivo en su actitud y acercamiento hacia la danza contemporánea. La respuesta del grupo fue favorable, ofreciéndose a colaborar en lo necesario para la consolidación del proyecto, y continuar en contacto para la organización de la logística de la investigación.

En enero de 2014, ya con el dispositivo de experiencia-acción terminado, se tuvo una segunda reunión informativa en donde se les dio a conocer el proyecto con mayor detalle, haciendo hincapié en que se trataría de un proyecto de transformación coreográfica y enriquecimiento escénico, en donde para dicha transformación se incluiría al espectador como colaborador creativo a partir de su experiencia estética, por lo tanto se requeriría contar con un trabajo creativo en proceso o con una obra que por algún motivo se deseara modificar o seguir trabajando en ella. El grupo, al reafirmar su interés de participación en la investigación, quedó con la tarea de revisar para decidir sobre cuál de las obras con las que contaban se trabajaría el proyecto. La Directora General del grupo ofreció su estudio particular para realizar la investigación, se decidió por consenso trabajar dentro del horario de la compañía, acordándose de inicio trabajar dos días a la semana, pensando en la posibilidad de ampliarlo a tres días llegando la Fase D (Laboratorio creativo) del dispositivo, las sesiones serían cada una de dos horas y siempre considerando la carga del trabajo del grupo y las necesidades de la investigación.

- **Acercamiento al grupo:** Con estas dinámicas dio inicio formal a la investigación. Se realizaron dos entrevistas grupales y cuatro individuales repartidas en cuatro sesiones.

Entrevista grupal

- Nombre del grupo: Morpho-Azul Danza Contemporánea

- Tiempo de existencia: 3 años y medio.

- Integrantes: 4 mujeres

- Motivos de su fundación: El deseo de bailar profesionalmente y empezar a construir un proyecto que pudiera encaminarlas a la vida profesional. Los motivos de su integración y permanencia en el grupo los encuentran en su interés o intención por acercarse a la vida profesional como intérpretes, así como inicialmente atender cuestiones académicas (examen profesional o servicio social), aunado a un sentido de compañerismo y amistad.

- Historia o reseña del grupo:

En el primer año (2010) inicia como proyecto estudiantil cuyo objetivo era una simulación de compañía, del cual también se desprendería el examen profesional de sus integrantes para finalizar con la etapa de formación universitaria de la Licenciatura en Danza Clásica y Moderna de la BUAP. Al concluir con dicha etapa, tres de sus integrantes vieron en el proyecto la oportunidad de seguir en lo escénico, así como una posibilidad de dar inicio a su vida profesional, por lo que continuaron con el proyecto para conducirlo a su fase de labor profesional. Durante el primer año de esta etapa como proyecto profesional independiente (2011), comenzó una nueva búsqueda de conformación del grupo a través de la construcción y definición de su estructura y estilo, mientras continuaban con las actividades de entrenamiento, montaje y en menor proporción de presentaciones ante público. En 2012 se suma una integrante más y comienza una etapa activa escénicamente. En 2013 el maestro que desempeñaba el cargo de director artístico se separa del grupo, llevando a las integrantes a una reestructuración y ajustes en los cargos y funciones, que fueron asumidas en ese año.

- Tipo de organización o estructura:

Estructura jerárquica y transversal, en donde los cargos que fueron asumidos por voluntad propia, y aprobados por consenso, se plantean como rotatorios cada dos años con el objetivo de aprender lo implicado en cada cargo y no encasillarse. Los cargos inicialmente fueron asumidos y asignados de acuerdo a los intereses y cualidades de cada integrante, dándose cuenta que de por sí ya realizaban dichas funciones de manera

natural, lo único que faltaba era asumirlos formalmente y especificar las responsabilidades de cada cargo. El grupo plantea que a pesar de la existencia de dichos cargos, los cuales plantean a un responsable por área, trabajan en conjunto y las decisiones son tomadas por todos los integrantes y el trabajo es realizado en equipo.

-Características de la compañía o grupo:

Compañía independiente, que por ser autogestiva y autosustentable, requiere que cada integrante ejerza al menos dos cargos, una perteneciente a la estructura que da funcionamiento a la compañía y la otra como intérprete; su estructura les funciona al grado de considerarse una empresa cultural interesada por la gestión, profesionalización y difusión de la danza. Consideran que el trabajo que realizan es profundo y complejo. Como punto valioso y fortaleza encuentra la amistad, pues han podido fusionarla con el trabajo, encontrando equilibrio y armonía a favor de un ambiente sano. Respecto a la danza comparten sueños así como una misma línea ideológica llena de matices individuales. Buscan la actualización constante para el fortalecimiento académico. Han tomado como ejemplo el funcionamiento de empresas de diversa índole, llevando ciertas características de estas pero adaptadas a las necesidades y características del grupo.

- Visión grupal ante la danza y la creación

Morpho-Azul Danza Contemporánea, ve a la danza no solo como una actividad enteramente física, se basan en lo interno, llámese espiritual, emocional, energético o filosófico, como fundamento creativo. Trabajan la creación no solo como laboratorio de lo dancístico, sino también como un espacio de indagación y autodescubrimiento personal, por lo tanto en la danza y el movimiento encuentran un medio para conocer, afrontar, indagar y resolver situaciones o cargas de diversa índole, lo que genera un involucramiento casi terapéutico. Es esencial para el grupo rebasar una apreciación estética básica o superficial de su trabajo ("rebasar lo bonito") para lograr mover cargas energéticas y emotivas en los espectadores debido a que trabajan a partir de energía, cargas emocionales y contenidos, esto las lleva a la necesidad de una amplia documentación y exploración emotiva y sensorial de aquello que en el momento les atañe. Consideran que por ser una agrupación joven, aun están en desarrollo de sus recursos creativos para la conformación de una estética propia, y por estar iniciando en la creación, consideran que en las obras que han generado hasta el momento no se ha logrado permear todo el trabajo que está detrás, por lo que consideran todavía se

encuentran construyendo y afianzando sus procesos creativos. Como principio ético apelan a la línea del respeto por todo lo que les rodea, así como por el trabajo propio y de otras personas.

- Visión sobre el espectador: el grupo reconoce que desde el inicio de su etapa profesional, ha tenido un latente interés por acercarse al espectador, por generar propuestas artísticas que se vinculen con la sociedad o con ciertos sectores específicos de la población, también comentan que han realizado algunos intentos y experimentos por acercarse a la opinión del espectador sobre su trabajo artístico, sin tener aún nada en concreto, pero que precisamente esta investigación puede contribuir a irlos definiendo; hasta el momento no han realizado ninguna propuesta o proceso creativo que los involucre más allá de su rol tradicional como espectadores.

- Objetivos del grupo:

A corto plazo, estar más activas escénicamente, así como llevar a cabo y concluir satisfactoriamente una beca que tiene actualmente en pro de la no violencia a través de la danza. A mediano plazo necesitan generar más recursos financieros para una mayor estabilidad, lo que requiere a su vez tener más y diversos proyectos, generando así una plataforma de posibilidades y oportunidades. A largo plazo su objetivo es dedicarse de lleno y vivir solo de la compañía, vertiendo en ella todas sus actividades, mismas que se multiplicarían al tener un espacio propio y adecuado a sus necesidades. También desean convertirse eventualmente en asociación civil.

- Actividades que realizan: Proyectos sociales, actividad escénica, colaboraciones, proyectos creativos y actualización académica.

- Motivos, objetivos y expectativas de la participación del grupo en el proyecto de investigación: Manifiestan un gran interés por los procesos creativos y la investigación, ven en el proyecto una oportunidad para acercarse a la investigación de manera concreta y sistemática para conocer sus recursos y posibilidades, pues aunque tienen en mente a la investigación como parte de la labor del artista, consideran que hasta el momento no han llevado a cabo una investigación con todo lo que esta implica, pues también refieren que consideran a sus procesos creativos como un medio de investigación personal y grupal, por lo que ven en este proyecto una oportunidad de desarrollo, reflexión y

aprendizaje respecto al trabajo creativo y lo que implica una investigación, un pretexto y medio para renovarse y salir de la rutina, así como una oportunidad de actividad escénica. Como objetivos se plantean obtener información sobre los procesos creativos, coreográficos y del público, y en relación con la obra esperan una modificación coreográfica que arroje un nuevo resultado escénico que a su vez impacte en el público, también esperan contribuya a la difusión de la compañía.

Las integrantes refieren tener un interés genuino por acercarse al público y conocer posibilidades de trabajo o interacción con él, haciendo notar que existe en ellas una latente preocupación por el poco público que se acerca a la DC. Respecto al impacto del proyecto de investigación en la obra, esperan que esta se modifique, mejore o consolide, pues hay cosas que aún no están resueltas, que no terminan por funcionar, también esperan que les ayude a aclarar ideas pues consideran que la obra y el tema podrían dar más, además señalan que el resultado obtenido, es decir la obra, no las tiene completamente satisfechas aunque el tema elegido y las motivaciones sí, por lo tanto esperan que con lo trabajado obtengan un resultado satisfactorio, que al mismo tiempo les permita generar un impacto positivo y más profundo en los espectadores. Consideran que la obra aún está en proceso de modificarse, adecuarse, que aún es maleable y requieren seguirla trabajando.

La información obtenida llevó a conocer los motivos y expectativas individuales y grupales por los que se interesan en participar en esta investigación, permitiendo determinar que el grupo consiente realizar el proyecto debido a su interés en el público, los procesos de creativos y de investigación, y para que al modificar la obra en cuestión se resuelva la insatisfacción que como creadoras aún les genera. Se considerará importante mantener el trabajo colectivo, no solo porque así lo plantea el proyecto, sino también al observar el tipo de estructura transversal y rotatoria del grupo, en donde las decisiones son tomadas por consenso y el trabajo es realizado en equipo. La necesidad manifiesta del grupo por documentarse y realizar exploraciones emotivo-sensoriales en torno al tema de la obra, será retomada como elemento para la transformación y enriquecimiento de la obra, y con la finalidad de atender a ciertas necesidades del grupo en relación con sus obras (mover cargas energéticas y emotivas en los espectadores). Esta información también permite tener una idea de los motivos por los cuales una agrupación dancística se interesaría por realizar esta investigación o alguna similar.

- Acercamiento objetivo al material de trabajo

Entrevista grupal

- Título de la obra: Hilos de Sierra
- Duración: 13:04''
- Autoría: las 4 integrantes de Morpho- Azul Danza Contemporánea
- Roles y funciones de los participantes: esta obra es producto del trabajo creativo colectivo, en donde tres de ellas fungen como ejecutantes y una es apoyo técnico, creativo y regisseur.
- Sobre el proceso de creación:

La obra fue creada a partir de la posibilidad de dar funciones para las Caravanas Culturales del Estado de Puebla, ello implicaba que debían cubrir una hora de programa, y al repertorio que llevarían (conformado por coreografías con las que ya contaban) le faltaban 15 minutos, por lo tanto decidieron hacer un nuevo montaje que les permitiera cubrir con el tiempo requerido y se relacionara con Sierra Norte del Estado de Puebla. Iniciaron pensando que abordar alguna leyenda o cuento pudiera lograr que la gente que habita esos lugares se identificara con la obra, pero no estando conformes se dieron a la tarea de investigar sobre los lugares donde iban a bailar para conocer aquello que les pudiera ser significativo o generar la identificación buscada; la información a partir de fuentes escritas era escasa, mientras que por otro lado la información que cada una tenía de la sierra por su experiencia personal, era demasiada al grado de dificultarse la elección de una idea en particular. Platicando y reflexionando sobre las labores cotidianas y de trabajo que se realiza en cualquier zona de la de Sierra, y realizado una breve investigación por internet, encontraron al tejido como algo común y como actividad específica de las mujeres, por lo que comenzaron una indagación sobre dicha actividad que las llevó a encontrar muchas imágenes de mujeres tejiendo en comuna. Las imágenes de las mujeres tejiendo en grupo fueron los motores que generaron las frases de movimiento, en donde la intención fue trasladar a lo escénico movimientos que se realizan al tejer, tales como: acomodar y jalar hilos, mover el telar, sacudir la tela, etc., transformando ese movimiento cotidiano en extra cotidiano, siempre teniendo en mente una construcción sencilla y digerible para que la gente lo entendiera y lograra identificarse, para ello decidieron usar recursos básicos de composición coreográfica que les permitirá manipular el movimiento y seguir construyendo las frases inicialmente creadas.

La obra fue creada para un tipo de escenario en particular, el tráiler de Caravanas Culturales, el cual hace referencia al espacio teatral tradicional. Inicialmente la pensaron dirigida para la gente de la Sierra Norte de Puebla, pero por la dificultad que conlleva presentarla únicamente en ese contexto, actualmente la visualizan dirigido a público de ciudad pero cercano al tema, que guste por lo artesanal o tradicional, pues consideran que en ese tipo de contextos la obra ha tenido una mayor aceptación e impacto. Esperaban que con la obra, los espectadores de la Sierra, se llevaran una sensación de identidad, homenaje o regalo por ser una obra pensada en ellos, así como lograr un reconocimiento de la DC, pues desde su perspectiva, a la gente que asiste como espectador de las caravanas culturales, la DC no le llama la atención. Querían que la obra gustara y llamara la atención para que el público permaneciera hasta el final de la presentación.

Los resultados que obtuvieron en las funciones en la Sierra fueron muy positivos, pues efectivamente la gente, desde que comenzaba la música, se mostraba interesada al grado de permanecer durante toda la obra. La obra pareció tener un mayor impacto en las mujeres ancianas que vestían traje autóctono, después en las niñas, luego las señoras y por último en los hombres que se quedaban observando en las orillas. Al presentar la obra en otros contextos distintos a la sierra, la obra no tuvo el mismo impacto, esto las llevó a pensar que era demasiado digerible, que le falta más estructura y movimientos extra cotidianos, por lo que durante las funciones restantes fueron ajustándola y agregándole movimientos “escénicos”, es decir, movimientos que si bien parten de movimientos cotidianos vinculados al tema de la obra, su estructura se desarrolla y complejiza al grado de, si bien mantener el principio básico o intención del movimiento del que surgen, finalizan transformándose en parte de una cadena de significados y adquiriendo la estética propia de la obra.

Actualmente la obra está aparentemente terminada, pero con detalles en la estructura y en algunos otros elementos que consideran podrían modificarse sin que pierda su originalidad ni intención. Decidieron seleccionar esta obra para el proyecto de investigación, porque a pesar de estar contentas con lo logrado, tienen la sensación de no estar completamente satisfechas, también porque consideran que es una obra que aún está en proceso y debido a que, de su repertorio, es la obra que más encaja en las características requeridas por la investigación.

Elementos escenotécnicos:

- Música: Para la búsqueda de la música se enfocaron en aquella que les recordara o evocara la sierra, dicha búsqueda las llevó a descartar música prehispánica, por lo que se asesoraron de un músico quien les sugirió los sones, así buscando entre sones, encontraron al grupo Chéjere de quien seleccionaron 3 piezas basándose en las sensaciones, imágenes y sentimientos provocados, además porque auditivamente les llena y ayuda al enfoque de belleza e identificación deseado, aunque también la duración de las piezas musicales les generó conflicto pues no era la necesaria o adecuada. Por otra parte, debido a que primero montaron la coreografía y luego encontraron la música, tuvieron que pasar por un proceso de adecuación de lo creado hacia la música.

- Vestuario: Desde el inicio pensaron en que las mujeres de la sierra usan vestido, por lo tanto querían usar un vestuario que las representara sin caer en la imitación, pues además el uso de esa ropa requiere conocimientos específicos y un respeto por las tradiciones, no querían generar en las personas de la sierra malinterpretaciones al usar su ropa, así que guiadas por lo femenino y la naturaleza siguieron con la idea de usar un vestido que fuera sobrio, inocente y no cayera en lo llamativo y extravagante del vestuario de la danza folklórica. A partir de una conjunción del deseo por representar a las mujeres de la sierra de manera respetuosa y usar algo representativo sin caer en lo folklórico, encontraron a la manta como elemento que les podría permitir obtener lo deseado, así se dieron a la tarea de buscar vestidos de manta que no fueran tan modernos ni destapados. Una vez que encontraron y seleccionaron los vestidos más adecuados a lo que buscaban, por problemas de movilidad tuvieron que hacerle una adecuación, abrirlos de un lado para poderse mover con mayor libertad.

- Telar: Fue el primer elemento de producción que realizaron como grupo y que confeccionaron ellas mismas. Este elemento se integró a la mitad del proceso creativo con el objetivo de hacer evidente el telar, dándose a la tarea de buscar imágenes de telares artesanales encontrando al telar vertical en donde preponderan los colores vivos, por lo que buscaron una tela con colores llamativos y que no pesara para que pudieran colgarla, encontrando una tela ligera que combinaba el naranja y azul. Las medidas del telar fueron las del tráiler de caravanas (6x4mt). Originalmente la obra iniciaba entrando a escena colgando el telar e interactuando él, pero por las condiciones de los lugares donde bailaron, tenían que hacer ajustes en cada función, siendo más práctico que ya

estuviera colgado desde el inicio, haciendo imposible mantener esa entrada y quedando como telón de fondo. Este elemento les gusta pues genera sorpresa en el público, aunque el uso actual no es como lo habían planteado en su inicio.

Rebosos: Este elemento surgió al pensar que las mujeres tejen rebozos en los telares, una de las bailarinas una hizo una frase de movimiento imaginando llevar un rebozo, después probaron hacer dicha frase pero realmente usando uno, lo resultante les gustó y decidieron entonces integrarlo a partir de la mitad de la coreografía. Al integrarlo tuvieron que pasar por una fase de adecuación del movimiento al manejo del rebozo por el peso y dimensiones. Los rebosos que usaron fueron los que cada una tenía y coincidió en que todos eran de colores muy llamativos y vistosos, al estar ya acostumbradas a ellos decidieron no cambiarlos por otros.

Programa de mano: La obra no cuenta con este elemento debido a que no fue necesario por las características de las funciones para las que fue originalmente planeada.

- Nota para la Fase B y el análisis: Debido a que uno de los objetivos de la propuesta escénica es lograr la identificación del público, se agregará dentro de las dinámicas para la captura de la experiencia estética indagar sobre la identificación, agregando a ésta como una categoría más de análisis y particular a la propuesta en cuestión.

- Del proceso creativo:

Señalaron que esta fue la primera obra creada por las integrantes de la compañía en ausencia del anterior director artístico, por lo que todas participaron como creadoras aportando ideas relacionadas con el tema general; inicialmente se planteó que todas serían intérpretes, pero diversas circunstancias fueron conformando un trío. El grupo señaló que debido a los procesos creativos que anteriormente habían tenido, para la creación de esta obra buscaron tener un proceso más ligero y ameno; las condiciones para la creación presentadas en ese momento, requirieron un proceso sumamente rápido que las llevo a tomar un camino en donde ellas mismas afirman, haberse concentrado en rellenar el tiempo requerido para la función mediante recursos de composición coreográfica, terminando la coreografía con elementos que no les acababan de gustar o no funcionaban del todo, por ello durante la temporada de funciones en la sierra, la obra sufrió modificaciones que permitieron mejorarla pero aún así no logró “amarrar del todo.

Estas consideraciones serán tomadas en cuenta en el proceso de transformación creativa del dispositivo, tomando en cuenta la necesidad del grupo por un proceso creativo ameno, sin que ésta premisa se instituya como eje o línea bajo la cual se desarrolle el proceso, siendo abiertos respecto a las necesidades que éste demande y en virtud de responder a las necesidades creativas de la obra. El proceso creativo generado, señala la necesidad de revisar y cuestionar las presencias que conforman la obra.

- La música responde a las sensaciones, imágenes y sentimientos provocados, y por permitirles vincularse con la Sierra bajo el enfoque de belleza e identificación deseado.
- El telar fue incluido con el objetivo de hacerlo evidente al interactuar con él, pero debido a que fue creado bajo las medidas del tráiler de Caravanas y no a las necesidades de interacción, se volvió poco práctico para la colocarlo y usarlo, por lo que terminó siendo únicamente un telón de fondo. Les gusta su presencia pero no les satisface el manejo que hacen de éste pues originalmente no se pensó solo como escenografía.
- La presencia del rebozo en el proceso creativo fue por intuición y pensando que las mujeres de la sierra tejen rebosos; su manejo por exploración lúdica, y la decisión para incluirlo se dio por el gusto que encontraron en integrarlo al movimiento. En cuanto al color de los rebosos pensaron en colores llamativos y vistosos, sin tener clara la razón de dicho razonamiento, incluyendo finalmente aquellos que tenían a la mano.
- Del vestuario señalan que buscaron algo femenino, relacionado con la naturaleza pero sobrio, que sin llegar a un diseño moderno ni folklórico, permitiera reflejar inocencia como una característica que ellas encuentran en la mujer indígena. Eligieron vestidos ya confeccionados, de manta con un diseño floral que a su criterio daba al vestuario un toque femenino y vinculado con la naturaleza; requirieron realizarles algunas adecuaciones que a la fecha no logran resolver los problemas de funcionalidad para el movimiento, y siguen sintiendo que no representan a las mujeres de la sierra.

La obra se presentó 6 veces, repartidas entre la sierra y la ciudad, a partir de dichas experiencias consideran que la obra tuvo un impacto positivo y mayor aceptación en la sierra o en contextos que hacían alguna referencia al tema ya sea desde lo artesanal o tradicional, pues al presentarla en ciudad o contextos completamente alejados no tuvo un impacto positivo, contundente o profundo; parecía pasar desapercibida o quedarse solo en una apreciación superficial y vacía, por lo que comenzaron a pensar en cerrarse a la posibilidad de presentarla en otros contextos que no fueran pertinentes o favorecedores.

Entrevistas individuales

Señalan que el título de la obra responde al tema abordado, pues al presentarse la oportunidad de bailar en la Sierra Norte de Puebla, quisieron generar una obra con la que la gente de la sierra se identificara, eso las condujo a pensar en las mujeres de la sierra y las labores que realizan, así que tras una breve documentación por internet sobre el trabajo de la mujer serrana, encontraron al tejido como una labor predominante en las diversas comunidades de la sierra, concibiéndola entonces como una labor realizada mayoritariamente por mujeres; las imágenes encontradas en dicha documentación les permitió ir entremezclando ideas de mujeres femeninas y fuertes, con imágenes de hilos y movimiento alusivos al tejido y bordado, la intención era abordar la vida de estas mujeres en su cotidianidad bajo un lente de belleza, sencillez y accesibilidad, con el objetivo de hacerles un homenaje mediante el reconocimiento de su trabajo.

Respecto al enfoque o perspectiva desde donde se aborda el tema, es diverso al variar para cada una de ellas, ya que dos de ellas refieren que dicho enfoque nunca lo pensaron, hablaron o plantearon, mientras que las otras encuentran como el enfoque el rescate de ciertas tradiciones e ideología, la presencia femenina, hasta un tejido que, por como lo plantean, no solo es físico sino también metafórico al vincularlo con la unión familiar. Las opiniones respecto al tema de la obra y la manera de abordarlo varían contrastantemente, pues para algunas el tema por sí solo les parece bello e importante, mientras que para otras inicialmente no les agradaba del todo o les parece falta de fuerza. Encuentran que la obra tiene dos objetivos, en la sierra es agradecerle a la gente, hacerlos sentir incluidos y considerados, así como lograr se identifiquen con lo ahí plasmado al ver reflejada parte de su vida; en la ciudad el objetivo es evocar o hablarle a la gente de un contexto que hace presente a la mujer de la sierra, su cotidianeidad y trabajo, lograr concientizar a la gente de ciudad que esas costumbres y tradiciones son parte de la identidad de todo mexicano. Dentro de los objetivos personales en relación a la obra, mencionan el hacer una invitación a la no discriminación, transmitir la belleza y felicidad de esos lugares bajo un lenguaje y estructura digerible y accesible para todas las personas, pero al mismo tiempo lograr que la obra transmita todo lo que contiene y no que “solo se vea bonita”. Todas estas reflexiones fueron realizadas por ellas en sesiones previas al montaje de la obra, sesiones en donde además de ver imágenes de las mujeres de la sierra tejiendo, se daban a la tarea de dar sus opiniones sobre el tema y plantear qué es lo que deseaban lograr con esta propuesta escénica.

Cada una se conecta con la obra de manera muy particular y que a su vez hace referencia a los diversos aspectos que la conforman o que se desprenden del tema general: la belleza de sus costumbres, la ideología de vida, lo femenino, los orígenes o el sentido de identidad. También cada una hace diferente referencia a lo que consideran lo más significativo de la obra: el trabajo en equipo, la creación colectiva, el tema abordado, el lenguaje sencillo y directo que nace de gestos de lo cotidiano, el contexto, el destinatario, el proceso y las sensaciones que les genera.

Para la creación de la obra realizaron un breve y ligero proceso de documentación a través de búsqueda por internet de imágenes de las mujeres de la sierra y sus actividades, así como de telares y maneras de tejer. El tema dio paso natural, a través de la improvisación (teniendo como consigna evocar el tema considerando principalmente tejer en telar), a ciertos motivos de movimiento a partir de los cuales generaron individualmente secuencias que fueron posteriormente completadas entre todas, llenando los espacios con detalles de tejer. Señalan, que al ser éste el primer trabajo colectivo de la compañía, es una mezcla de las cuatro y sus características en relación al tema, aunque también constituyó un proceso difícil el tomar acuerdos, ceder, concretar, llevar la batuta; la incertidumbre generó estrés, aunque para algunas de ellas fue un proceso catártico pues pudieron trabajar o encontrar una salida a través del proceso y la obra a ciertas situaciones personales, que tal vez permearon en ella.

Actualmente tienen un año sin trabajar o bailar la obra, ello señala la necesidad de dedicar (a la par que inicia la investigación) algunas sesiones para retomarla.

De toda esta información se comienzan a generar datos que serán útiles en el análisis de la obra y la experiencia estética, pues al hablarnos de los objetivos de la propuesta escénica, contenidos, enfoque, tema y todo lo que la permea, señala elementos que deberán retomarse en el laboratorio de creación como criterios que enmarquen y guíen el trabajo de transformación creativa.

- Acercamiento fenomenológico al material de trabajo

Este se realizó en dos sesiones correspondientes a los días 5 y 6 de febrero, en la primera sesión se realizaron las dinámicas individuales y en la segunda las tres dinámicas correspondientes al acercamiento grupal.

Cabe señalar que paralelo pero independiente a las sesiones de contextualización y acercamiento al material de trabajo, el grupo se organizó para dedicar tiempo a reponer la obra.

Dinámica individual de rememoración activa

Atenas: habla del disfrute que le provoca la música y el movimiento, se mantiene durante toda la obra en esa sensación de disfrute y hace referencia constante a lo bonito, a lo lindo y sencillo del movimiento, asumiendo que así lo percibe el público, también a la paz, calma, belleza física, espiritual y emocional que le provoca o encuentra en el entorno de sierra imaginado, haciendo mención del paisaje que “la rodea”. Por otra parte señala que el disfrute y autocomplacencia predominan al grado de perderse en ello, teniendo que estar alerta en todo momento. En su solo improvisa pensando en disfrutar la música y el movimiento que surge o que rescata, no hay estructura para improvisar. El manejo del rebozo le preocupa por ser un accesorio de uso no común para ella. La última pieza le causa conflicto y angustia por la velocidad de la música, los movimientos y el manejo del rebozo, aunque energéticamente esta sección la lleva arriba, la velocidad no le permite disfrutar y se queda con ganas de improvisar. Lo principal de esa sección de la obra es el ámbito festivo que le genera, encontrando en ella un posible punto de identificación e interacción con el público.

Reflexión: encontró muchas imágenes, recuerdos de la sierra y de ella bailando. Se da cuenta que todo el tiempo tiene la necesidad de mantenerse alerta porque el disfrute la dispersa, eso requiere que aprenda a mediar su energía, a encontrar un punto medio o equilibrio entre la energía y sensaciones valiosas y satisfactorias. Recuerda que en la última pieza el objetivo era que la gente se involucre al grado de integrarse, interactuar, bailar y convivir propio de un ambiente festivo.

Herlinda: Mientras espera su entrada tiene en su mente un bombardeo de imágenes de la sierra y de mujeres tejiendo. Se siente una tejedora del telar y la vida misma, piensa que

la mujer, a través de su trabajo y las actividades que realiza, une a la familia y la comunidad. En la primera parte de la obra, aunque los movimientos se enfocan a la labor de tejer, ella se enfoca en la mujer trabajadora, ama de casa, le recuerda su infancia, su educación. La segunda pieza le evoca la parte sentimental de la mujer en su fase de pareja. Disfruta emocional y físicamente de la música y los movimientos, que aunque enfocados al telar y los rebozos lo vincula con algo sentimental, “tejer en el telar al mismo tiempo que entretejo emociones que son parte de la vida pues surgen a partir de la gente con la que te relacionas, tejer la vida sentimental”. En la última pieza la idea es estar en una fiesta, se identifica con los rituales festivos de los pueblos, en donde señala que “el folklor habla de ideología y raíces”, disfruta la convivencia imaginaria con familia, amigos, conocidos, viéndose a sí misma en una fiesta, tiene la sensación de que el público así lo percibe y quiere involucrarse, adentrarse, ser parte de la fiesta pero no puede.

Reflexión: Las imágenes con las que se bombardea para concentrarse surgen de la previa documentación que realizaron, imágenes que se quedan ahí para ella misma, sin saber hasta dónde permean a la obra y el público. Está demasiado presente la imagen o intención de tejer dejando poco espacio para lo demás. Se vincula con la obra desde lo personal siendo eso lo que desea transmitir sin preocuparse por la estructura ni lo que hacen las demás durante la obra. Recupera la idea del final como fiesta, se cuestiona cómo llevar al público a ese estado festivo de manera natural, y si realmente ellos lo perciben como una fiesta de la que podrían o quisieran ser participes.

Lidia: Para prepararse tiene imágenes de la sierra y de redes de pescar. Empieza deshebrando hilos con una sensación de tranquilidad, la música le da una sensación de libertad, los brazos son ligeros, su cuerpo es como un hilo que juega con el viento, aunque le falta más libertad. Cuenta la música, habla de los movimientos que realiza y que por momentos la llevan a estados internos, “brazo, brazo, jalo hilos aunque no logro imaginarlos... en esta parte me preocupa que no vayamos parejas... quiero tener la sensación de fluidez y de hilos en las extremidades... el valseado en círculo me hace sentir ligera, femenina, feliz... en la improvisación no se qué pensar, no se a partir de qué debo moverme, quiero conectarme con Atenas... giro, rodada, envolver y lanzar el rebozo... la música y el movimiento es muy rápido, el rebozo se enreda, el vestuario me impide moverme con libertad y no logro lanzarlo...”, también señala la presencia de frases difíciles que no la conectan con ninguna imagen, sensación o emoción y en las

que no encuentra los motores de movimiento. En las improvisaciones y el dueto no tiene claridad, no hay consignas ni estructura, se siente confusa. En su solo piensa en hilos, en deshilar, destejer; el vestuario le preocupa, le estorba, no le da libertad en las piernas, a manera de auto imposición señala: “procuro disfrutar para que se transmita en mi cuerpo y expresión”. Le gusta la frase que hace referencia a actividades cotidianas (moler maíz y hacer tortillas), mencionando que le gustaría hubiera más movimientos que hicieran referencia a lo cotidiano. Encuentra dificultades con la música en relación a las frases de movimiento, así como con el manejo del rebozo.

Reflexión: En la primera pieza aunque la música es bonita, siente que le falta algo; el vestuario la estresa, le falta generar y tener más conexión con las demás, en particular con Atenas pues aunque hacen muchas cosas juntas, no se siente conectada con ella, haciéndose evidente la falta de conexión entre ellas, aún cuando bailan juntas en dueto o trío. Se da cuenta que se está vinculando con la obra a partir de lo coreográfico y ha ido dejado de lado el contenido, la emoción y las sensaciones.

Reflexión grupal sobre la dinámica: Aunque les fue difícil verbalizar sin desconcentrarse, la dinámica les permitió percatarse de elementos que sucedían y que pasaban aparentemente desapercibidos, les permitió estar más pendientes de ellas mismas, de lo que sucede con ellas al bailar, de las imágenes, emociones, sensaciones que tienen, de cómo se están vinculando con la obra, así como de aquellos elementos que les causan conflicto, o que por el contrario, contribuyen a la construcción de sensaciones e imágenes acordes con el tema de la obra.

En general las verbalizaciones hacen poca referencia al objetivo de rescatar o valorar lo implicado en el trabajo de la mujer indígena, sus labores cotidianas y el tejido; predominando una búsqueda autoimpuesta por el disfrute a partir de imágenes que por experiencia propia tienen de la sierra, o las generadas por la música y el movimiento. Se encuentra que el inicio de la obra no les funciona del todo, pues inician con sensaciones e imágenes vinculadas con el entorno serrano (tranquilidad, libertad, armonía) que no están presentes en la estructura, lenguaje o recursos de la obra, mismos que se van perdiendo durante el transcurrir de la danza y con los movimientos. Se encontró que en toda la obra predomina el sentido y acciones de tejer, dejando poco espacio a los demás objetivos señalados en las entrevistas; a pesar de afirmar un gusto y disfrute auténtico

por realizar movimientos cotidianos y del trabajo, su presencia en la obra es mínima, mientras que por el contrario, se hizo evidente la presencia de un enfoque metafórico al vincular en su vivencia, el tejido real como labor cotidiana y de trabajo, con la unión de la familia o de la comunidad, bajo la idea de que es la mujer quien entrelaza y mantiene unida a la familia y la sociedad.

Por otra parte, se dio a denotar la necesidad de revisar la estructura de las improvisaciones, el sentido de algunos movimientos y frases que encontraron carentes de sentido y vacías de imágenes, sensaciones o emociones, dándose cuenta que en la construcción se perdió mucho del contenido o intención, así como revisar los elementos presentes en la obra tales como el rebozo, pues se percatan del uso indiscriminado que se hace de este, advirtiéndose la necesidad de redefinir su uso pues se encuentra en lo festivo, de ornato o de uso ciudadano, más no el que se le da en la sierra.

Se puso de manifiesto la incomodidad generalizada con la intención de coqueteo presente en una sección de la obra, pues la intención que inicialmente querían abordar era la sensualidad como una característica sutil y natural de la mujer. Se reafirmó la intención de retomar la interacción con el telar y con otros elementos que en la construcción se fueron diluyendo, así como revisar la permanencia y pertinencia de lo festivo en la tercera sección de la obra, pues al menos la velocidad de la música, el uso de los rebozos y los movimientos les genera conflicto y rompe con el disfrute, las imágenes y la intención de revaloración. Al mismo tiempo se ratifica la intención de interactuar con el público en la parte final de la obra, lo que comienza a generar un cuestionamiento para replantear el tipo de espacio requerido para esta obra, cómo estructurarlo, generarlo o construirlo de acuerdo a las necesidades de la obra. De este acercamiento, se comienzan a extraer elementos que serán útiles para el enriquecimiento y transformación de la obra en el laboratorio creativo.

Dinámicas grupales de exploración activa

Dinámica 1)

En la verbalización predominaron aspectos de lo coreográfico, errores, cue's musicales, ubicación espacial, problemas con los tiempos y dificultades con el rebozo, aunque denotan un gusto particular por los movimientos que permiten "hacerlo volar", Manifiestan dudas sobre el sentido de algunos movimientos así como de entradas o salidas de escena. Exteriorizan incomodidad particular con un trazo en donde la intención es de coquetería pues lo sienten forzado, así como un movimiento de brazos que les da una sensación de posición de ballet y no saben cómo es que dicho movimiento tomó tal sentido ni de dónde provino originalmente.

Reflexión: señalan que es difícil verbalizar, que la voz propia y del otro les distrae aunque no les molesta y les parece divertido; tuvieron la sensación de querer verbalizar más o tener más elementos para ello, pero la estructura y el concentrarse en la ejecución predominaban. Esta dinámica les permitió enterarse de situaciones del otro que no sabían que existían, e irse percatando de elementos que se habían perdido para recuperarlos.

Dinámica 2)

En la verbalización predominó lo sentido físicamente y su relación con lo interno. Hablaron de la sensación de disfrute y femineidad que les provoca la música y el movimiento. Comentaron problemas de espacio, en el uso de los rebozos, así como cierta incomodidad con algunos movimientos y posturas. De manera particular fueron señalando que la entrada, aunque linda, les parece un tanto aburrida, que el dueto les parece muy lento, largo y falta de sentido que lo sostenga. Linda manifiesta que siente que su entrada en la diagonal para tejer en grupo rompe con lo que se está generando, no le encuentra sentido entrar y volverse a salir. Atenas en su solo continúa en búsqueda de disfrutar.

Reflexión: Lidia pudo entender por qué sufre la coreografía, se dio cuenta que está más pendiente por las otras que por sí misma. Refieren haber sentido más natural la verbalización, y que les permitió estar menos pendientes de los cue's musicales, la estructura, las cuentas y concentrarse más en ellas mismas y sus sensaciones.

Dinámica 3)

En la verbalización predominaron imágenes a través de las cuales cada una se vincula con la obra y las emociones que les genera la música y los movimientos; por lo que en esta dinámica lo externalizado fue muy particular y diverso entre sí.

Atenas: como sensación general se sitúa en el disfrute o en una búsqueda de ello. En su improvisación tiene imágenes que la remiten al campo, al entorno natural de la sierra mientras disfruta de la textura del rebozo sobre su piel y del movimiento por el movimiento.

Lidia: Piensa en redes de pescar, el movimiento realizado en el inicio le corta la inspiración pues la sitúa en otro lado, no logra imaginar o visualizar los hilos que teje, siente que de sus manos y piernas salen hilos, que es una madeja de estambre; en el dueto hay incertidumbre aunque lo siente como una tregua llena de complicidad, en su solo improvisado no tiene imágenes aunque quiere sensación de libertad y fluidez, quiere ser un estambre y tener hilos en lugar de huesos. Piensa en las mujeres de la sierra y lo femenino de sus actividades cotidianas, puede oler la comida, imagina tender su cama, sacudir sabanas, lavar ropa, aunque dichas imágenes no van acorde al movimiento realizado; en la última pieza la velocidad del tiempo, los movimientos y la presencia y manejo del rebozo no la dejan disfrutar, piensa en mujeres elegantes que usan el rebozo.

Herlinda: tiene imágenes de su infancia en el pueblo donde nació, de las mujeres y sus actividades cotidianas en la casa y el campo las cuales le provocan melancolía. Encuentra incomodidad en ciertos movimientos y en la coquetería como sentido de lo femenino. Recuerda que una sección de frases de movimiento fue creada bajo el sentido de volar provocado por la imagen de estar paradas en el voladero de la sierra, mientras que otras frases fueron creadas bajo la imagen del parto, en donde la postura de los brazos era de sostener o cargar a un bebé. En la última pieza encuentra la fiesta, el folklor.

Reflexión: Con esta última dinámica lograron una conexión más profunda con la obra a partir de recursos individuales, dejando de lado elementos coreográficos que les robaban la atención y predominaban en su concentración. Recordaron elementos de sentido que habían perdido. Pudieron notar que ellas están llenas de imágenes y sensaciones con las

que están conectadas al bailar, y que al hacer énfasis en ellas el cuerpo se transforma, se siente distinto, generándose un mayor desgaste físico y emocional. Se dieron cuenta de que la obra se nutre de sus historias y referencias personales, cuestionando hasta dónde eso ha permeado el sentido de la obra; se sintieron por primera vez conectadas entre sí y mucho más sensibles. También se percataron que las sensaciones, imágenes y emociones que tienen varían demasiado, están en vaivén, son dispersas y les generan confusión, mientras que por otra parte, saber que es una obra en proceso les da tranquilidad, así como el hecho de no presentarla como obra terminada.

Reflexión global sobre las dinámicas:

Las bailarinas señalan que estas dinámicas, por como fueron planteadas y desarrolladas, les ayudaron a encontrar y descubrir elementos imaginarios, emotivos y cognitivos que aparentemente no sabían que estaban presentes, y que contribuyen a nutrir la obra desde ella misma, definiéndolo como un “auto o redescubrimiento enriquecedor”, pues les permitieron rescatar algunas imágenes, sensaciones y necesidades que se habían perdido tales como: “volar” como sentido o motivo de algunos movimientos, al imaginar estar paradas a la orilla del voladero de la Sierra, así como movimientos mediante los cuales pretendieron abordar lo materno. Al mismo tiempo funcionó como recordatorio de que el movimiento no es solo movimiento, permitiendo traer a la conciencia elementos emocionales o cognitivos que lo constituyen o están fundidos en ellos, pues es común que a través de los ensayos o las funciones dichos elementos se comiencen a descuidar, esconder, perder o se les reste importancia no intencionalmente, y así dándose por obvio o entendido, se va perdiendo información sumamente valiosa y que es parte esencial del movimiento y la obra. Estas dinámicas sirvieron para hacer consciente y presente aquello aparentemente ausente, tanto individual como compartido: “saber lo que sucede con el otro te permite establecer conexiones más profundas”. Se percataron que en el interior de la obra y durante la ejecución misma, existen redes de comunicación no verbal entre los bailarines, redes que podrían ser abordadas intencionalmente o canalizadas con fines específicos cuando se llegan a considerar como elementos constituyentes o estructurales de una propuesta. Viendo a las tres dinámicas como secciones de una sola, las bailarinas mencionan que les permitieron ir de menos a más, es decir, de lo superficial a lo profundo, aún con la dificultad que pueda representar el verbalizar para externalizar y compartir lo sucedido en la intimidad colectiva de la ejecución dancística.

Cabe señalar que durante las “Dinámicas de exploración activa” se notó como necesario agregar una breve preparación, previo a la realización de cada una de las dinámicas, con la finalidad de introducir y canalizar a las bailarinas un estado de concientización, introspección y conexión consigo mismas que les permitiera llegar a los objetivos de las dinámicas. Esto fue agregado en el proceso y logrado mediante ciertas indicaciones que hicieron referencia a concentrarse en sí mismas, partiendo de una respiración consciente para lograr un estado introspectivo, canalizando respectivamente cada una de las dinámicas, hacia sensaciones físicas, emotivas o presencias imaginarias.

La información obtenida por estas dinámicas comienza a vincularse con la información anteriormente capturada, pre visualizándose ciertas pautas que darán lugar al trabajo creativo en el laboratorio, a favor de la lógica y congruencia de la propia obra. Sin analizar a profundidad, se puede observar que lo verbalizando a partir de la experiencia como ejecutantes, frente a lo señalado de la obra por ellas mismas como creadoras, en su mayor parte no guarda relación con los objetivos planteados, lo que puede ser desfavorable para la congruencia discursiva y estética de la obra, mismo que deberá ser debatido y analizado antes de entrar al laboratorio de transformación. Por otra parte, analizar lo sucedido con estas dinámicas, nos permitirá discutir las proposiciones teóricas de esta investigación, referentes al acercamiento fenomenológico de la experiencia en la danza, sea esta de creación, ejecución o apreciación estética.

Programa de mano y expectativas, horizonte externo y experiencia.

En este estudio se considerará al programa de mano como uno de los elementos con el potencial para detonar la expectativa de los espectadores. En el caso particular de la obra con la que se está trabajando, no cuenta con programa de mano, por lo que se requiere éste sea diseñado y creado; de ahí que se le solicitó a la comunidad creativa reflexionara individualmente sobre la información e imágenes que a su criterio debería contener y llevar para la próxima sesión algunas propuestas, siendo consientes tanto de los motivos como de los objetivos que las llevó a seleccionarla. Considerar al programa de mano como parte de lo que genera la expectativa, implica que su desarrollo conlleve dicha intención conscientemente.

Las cuatro integrantes coincidieron en la postal como formato para el programa de mano, debido a que este recurso lo utilizan como estrategia para que el público se lleve un

recuerdo material del grupo, así como un medio para que vinculen la imagen y los datos con la obra. También consideran que ese formato tiene utilidad al funcionar como publicidad, ya que el espectador puede conservarlo o regalarlo, por lo tanto es importante la elección de la imagen empleada y el diseño general. Piensan que la postal es algo diferente y un sello distintivo del grupo que les puede dar un sustento social, pues además en su experiencia, este recurso es regularmente bien aceptado por el público. También coinciden en la idea de tener al frente de la postal una imagen y en la parte de atrás los datos. Respecto a la imagen, visualizan algo referente a la sierra, sus mujeres, y los rebozos; eligiéndose una foto de una de las funciones en la Sierra que vincula los anteriores elementos, Desean que se integre en el diseño del programa algún elemento resultante del acercamiento fenomenológico previamente realizado, con el afán de que la postal evoque algunas de las sensaciones que hacen referencia al entorno de naturaleza en el que la obra las ubica, por ejemplo sensación y olor de tierra, pasto, corteza de arboles o textura de tela o hilos, pues también las dinámicas les permitieron ser conscientes de las texturas que perciben en el contacto con los rebozos o cuando imaginan tocar e interactuar con hilos. Consideran que es importante compartir con el público a través de la postal, esas imágenes o sensaciones, ya sea mediante la imagen o el material empleado, pero sin saturar el diseño.

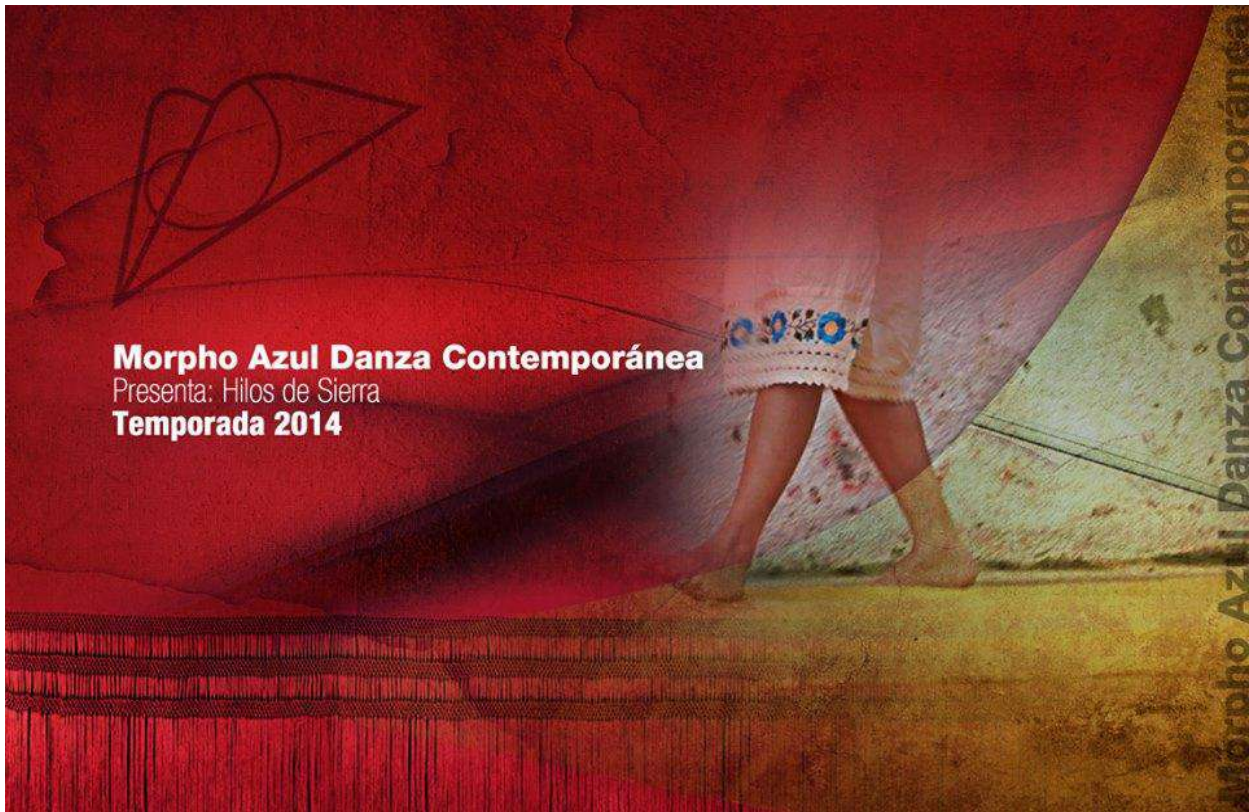
Por otra parte, la directora creativa señala que al diseñar las postales, normalmente solo piensa en la información que quieren que tengan los espectadores, situándose únicamente desde el lado del espectador sin tomar en cuenta la experiencia de ella misma en relación a la obra, nunca considera la información que viene de la interacción que tiene ella misma o las demás integrantes con las obras. Reflexionaron que aunque a todas les interesa ese proceso y el resultado, no se involucran creativamente, en todo caso se involucran cada una desde su área, p/e: la directora general revisa elementos formales como los datos, redacción y ortografía.

La información que consideran importante compartir con el público es la siguiente:

- Datos de la compañía: Nombre, Logotipo, Reseña y Directorio.
- Datos generales de la obra: título, autoría musical, tipo de creación y texto referente a la obra de corte poético.

Para el diseño de la postal-programa de mano, se envió la información al diseñador gráfico quien concretó la siguiente propuesta:

Parte anterior:



Parte posterior:



Como previamente se mencionó, se considera pertinente retomar en la mayor medida posible las condiciones originales de trasfondo de la experiencia para las que la obra fue creada, y que constituyen el horizonte externo; en este caso corresponde a la noción del espacio teatral tradicional, ya que el tráiler de Caravanas Culturales conlleva dichas características, mismas que serán retomadas con el objetivo de mantener en lo posible parte del horizonte externo de la experiencia. Se buscará un lugar que cuente con escenario en alto con las siguientes áreas: butacas para público reducido, de preparación o calentamiento, para manejo del audio y cámara negra (para colgar el telar). Las características previamente mencionadas señalaban como idóneo para realizar la presentación – experimentación un teatro convencional, que además permita realizar las dinámicas concernientes a la Fase B del dispositivo (mismas que se explican en el apartado correspondiente) y que refieren la necesidad de contar con dos espacios, cada uno para trabajar simultáneamente con las dos comunidades de espectadores.

Atendiendo a todas estas necesidades se decidió por el teatro independiente Melpómene de la ciudad de Puebla, el cual cuenta con: área de recepción, galería, butacas, escenario, cámara negra, cabina, consola de audio y bocinas, además cuenta con telón de boca eléctrico, esquema básico de iluminación, camerino bajo el escenario y entrada al escenario desde ambos lados. Puesto que la obra no cuenta con diseño de luces, se decidió junto con el equipo creativo, utilizar el esquema básico de iluminación teatral, el cual permite la iluminación de todas las áreas del escenario (sin dar un énfasis particular a ninguna de ellas), y empleando tonos ámbar debido a que en la sierra las funciones se dieron durante el día, ya fuera en el tráiler o en algún espacio adaptado, por lo tanto el diseño de iluminación estará orientado a emular la luz del día.

FASE B) Exploración, intercambio y captura de la experiencia estética (Primer momento de exposición-percepción-experimentación)

El evento se realizó el sábado 8 de febrero de 2014 a las 18:00hrs en el teatro Melpómene de la ciudad de Puebla, registrándose la asistencia de 19 espectadores quienes representan el 100% de la muestra de estudio.

- B.1) Conformación de las comunidades o grupos de estudio

De la totalidad de los espectadores, por voluntad propia, 5 de ellos conformaron la comunidad “caso”, los 14 restantes la comunidad “control” y una mujer quedó fuera del registro al no proporcionar ningún tipo de información.

Una vez conformados los grupos de estudios, se le solicitó a los espectadores “control” aguardar en el lobby del teatro para responder los cuestionarios correspondientes, mientras se realizaba con los espectadores “caso” las dinámicas de participación activa en la galería del teatro.

- B.2) Contextualización y concientización de la expectativa y opinión ante la DC

- Contextualización: El 100% es de nacionalidad mexicana, siendo de la totalidad de la muestra 50% mujeres y 50% hombres, las edades oscilaron entre los 19 y los 55 años. Respecto al grado de estudios el 60% refirió haber concluido o estar cursando la licenciatura, mientras que la minoría el 40% restante refirió haber cursado secundaria, prepa, carrera técnica o posgrado; cabe señalar que 3 personas de la muestra, que corresponde al 15%, son estudiantes de DC.

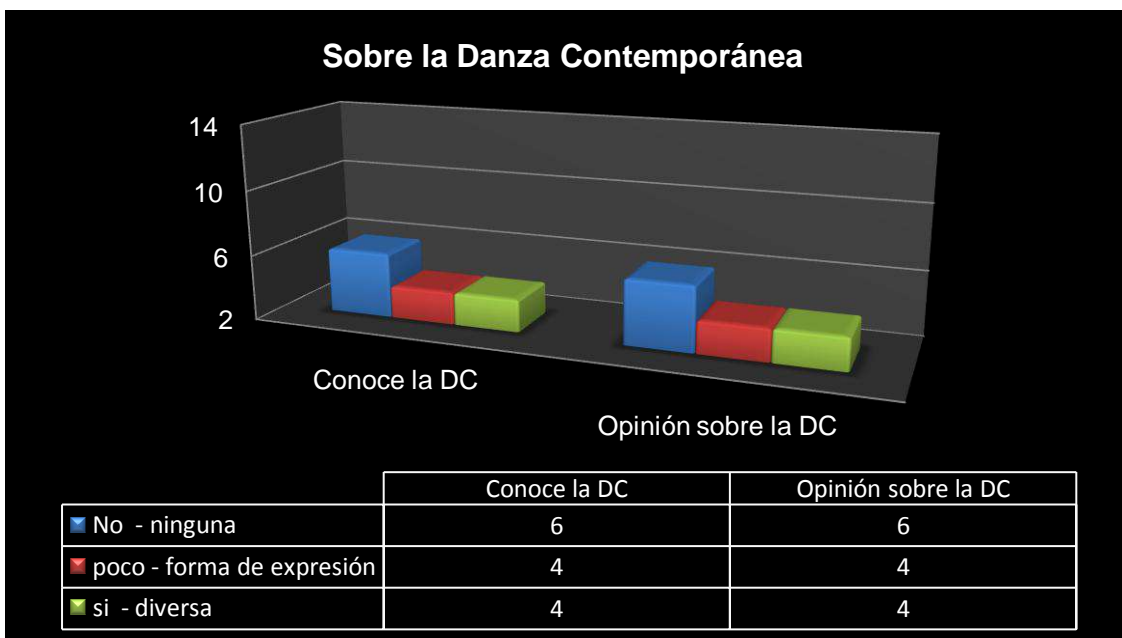
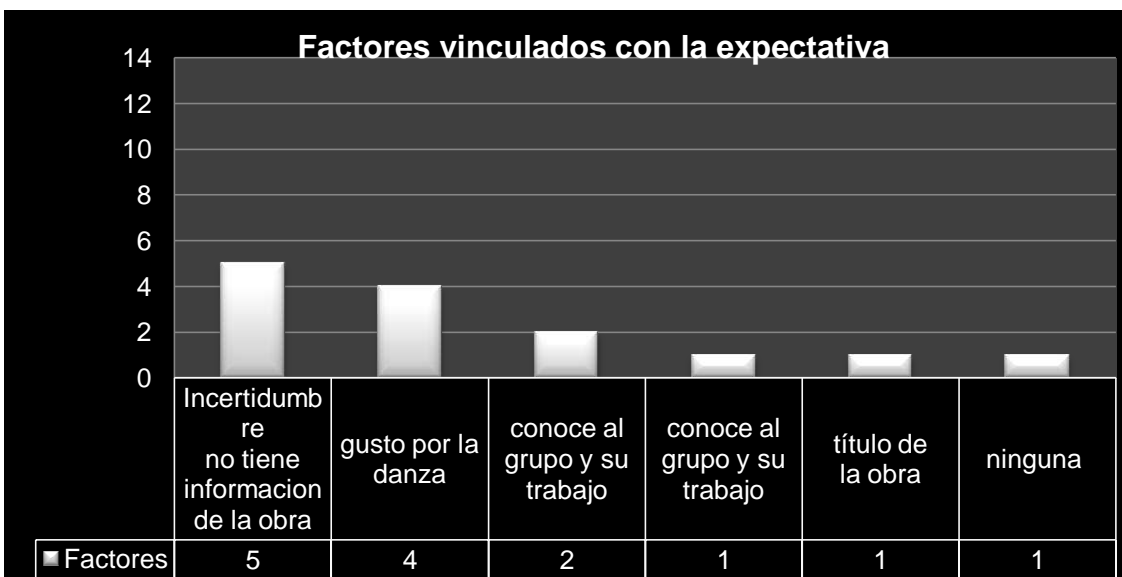
ESPECTADORES CONTROL

- Motivos de implicación: El 60% refiere como motivo de su asistencia la invitación personal, mientras que el porcentaje restante refiere un interés por la danza y la cultura.
- Información que tenían del evento: la mayoría (60%) refiere saber que es un evento o presentación de danza, la minoría refiere saber que es para una investigación de danza.
- Información de la obra: la totalidad de esta muestra refiere no tener información alguna.
- Motivos para ser parte de la comunidad de espectadores “control”: La mayoría considera tener poco conocimiento de la DC para emitir opiniones., una menor proporción manifestó un gusto o afinidad personal por observar y después analizar, describiéndose

como personas poco participativas y más observadoras, mientras que la minoría refirió tener un el deseo de ver, disfrutar la obra y aprender de lo que observan. De la contextualización se concluye que esta comunidad es heterogénea, encontrando como puntos de coincidencia la nacionalidad y la mayoría de edad cumplida (debido a que esa fue una de las características planteadas para esta muestra), equilibrada respecto al género y con una mayor incidencia en la licenciatura como grado de estudios, por su diversidad esta muestra permite ejemplificar a un grupo de espectadores que asisten a un evento de danza contemporánea.

Se observa que los espectadores reúsan un tipo de acercamiento a la DC que implique dar opiniones sobre ésta, infiriendo que su conocimiento al respecto es poco, lo que les imposibilita hablar sobre ella o adoptar una posición crítica, generándose así una autocensura, discriminación o exclusión que podría estar permeada tanto por razones socioculturales como por las propias del medio artístico, pues si pensamos que la institucionalización y profesionalización de las artes, entre otras cosas, ha fomentado la conformación de una idea generalizada en donde el arte es para cierto sector social o élite intelectual, contribuyendo a separar al arte de la sociedad, dicha postura puede señalar que existe poco acercamiento entre estos espectadores y la DC. Otros asumen que dicha posición les imposibilitaría disfrutar de la obra como “tradicionalmente” están acostumbrados, por lo que se hizo evidente el temor y desconfianza que les genera participar de maneras no conocidas con la propuesta escénica o el grupo artístico al referir una mayor comodidad en la participación usual que es solo ver y disfrutar, lo que hace referencia a la noción de espectador pasivo que únicamente consume lo que el artista el ofrece. Esto también señala que un posible cambio de “habitus” en los agentes, una modificación en su rol tradicional, les genera incertidumbre e inestabilidad, y que posiblemente para adaptarse a dichos cambios requieran un proceso que de manera gradual los conduzca a reconsiderar su postura, posibilidades y alcances como espectadores.

Es importante mencionar que el mayor motivo de su asistencia al evento, fue la invitación personal por encima del interés por la danza o la cultura, señalando como relevante el contacto directo y personalizado que precisamente propician y deben seguir fomentando y manteniendo las artes; pues si el contacto real, directo y personal es relevante para el espectador, debería serlo para quienes nos dedicamos a las artes y la DC.



El 40% refiere no conocer la DC y por tanto no tiene ninguna opinión sobre ésta, el 30% refiere conocerla muy poco opinando que es una forma de expresión que le falta difusión, mientras que el 30% restante dijo conocer la DC, opinando que es una forma de danza libre, de exploración, completa y creativa, cabe señalar que la mitad de este porcentaje que afirma conocer la danza, son estudiantes de DC.

- Sobre Morpho-Azul: El 80% manifestó no conocer a la agrupación y por tanto no dio ninguna opinión, el 20% restante (tres personas), indica conocer al grupo, opinando que lo consideran profesional y que se encuentra en consolidación.

ESPECTADORES CASO

Es importante señalar que quienes conformaron esta comunidad lo hicieron por voluntad propia.

- Comunidad conformada por 5 personas:

Mariana Cuahuey, estudiante de DC.

Ernesto Cortez, gestor cultural.

Jesús Rojas, director y actor de teatro.

Vladimir Terreros, estudiante de criminología y novio de una estudiante de DC.

María Rocío, Serrano ama de casa, ex bailarina de folklórico y su hija estudia DC.

- Motivos de participación en este grupo:

El actor, la señora y el criminólogo refieren curiosidad por ver o conocer lo que sucedería al ser parte del grupo, la estudiante de danza se interesa por conocer qué espera el público de la danza contemporánea, mientras que el gestor refiere llevar dos años estudiando públicos, por lo tanto le interesan este tipo de proyectos o propuestas.

- Expectativas:

Estudiante de DC: lo plasmado en la postal la remite a un telar y al tejido de prendas que requieren imaginación para crear y hacer uso de los colores, de la tela, así que espera ver creación con el cuerpo y el vestuario para que entre todo se construya la coreografía.

Señora: Espera ver algo que hable de orígenes, de entretener ideas, entretenerse uno mismo, así como el manejo real de hilos.

Actor: espera que lo discursivo parta de una etnia de la sierra norte, ve colores y etnia, esperando entonces que la danza fluya a partir de dichos elementos.

Criminólogo: le llama la atención las analogías que se usan en el texto, espera ver al cuerpo recreando belleza y construyendo ideas.

Gestor: espera que en la propuesta se renueven los discursos que se han hecho sobre lo indígena y lo tradicional, generando un discurso con mayor contenido y más cercano a lo cotidiano y vivencial de esas comunidades, espera formas creativas de abordar lo tradicional para trasgredir los aspectos estéticos regionales y tocar problemáticas que atañen a esos grupos pues considera que la DC lo permite, espera se vaya más allá del estereotipo propio de la región, mediante un discurso contemporáneo que se dote de contenido a partir de lo tradicional y lo cotidiano de una comunidad, que trascienda lo estético propio de la DC y de lo folklórico o regional.

- Factores con los que vinculan sus expectativas:

Todos hacen referencia a la postal: los colores empleados, la imagen y el texto poético contenido. Ninguno hace referencia a la información concerniente al grupo, ni al tipo de formato.

- Sobre la Danza Contemporánea

Estudiante: opina que es un medio de expresión muy profundo.

Señora: señala que inicialmente se le hacía demasiado abstracta, por lo tanto no le entendía ni agradaba del todo, para ella era como si las obras de DC quisieran decir algo que finalmente no decían, aunque admiraba la belleza de los cuerpos y los movimientos. Conforme ha tenido más contacto con la DC, se da cuenta que es muy expresiva y es capaz de hacerte sentir muchas cosas. El acercamiento con ésta te hace que poco a poco la descubras y comprendas mejor.

Criminólogo: A través de lo poco que conoce de DC, se ha dado cuenta que el cuerpo es capaz de expresar toda emoción, por lo que le parece una danza muy expresiva.

Gestor: considera que es la menos comprendida y exitosa entre las artes, debido a que en nuestra educación predomina lo discursivo o racional, y la DC permite precisamente romper con esquemas porque está en contacto con lo real, es decir, con la emoción, el cuerpo, lo sentido, pensado y vivido convirtiéndose en una manifestación no discursiva, pues lo que presenciamos es emoción real que apela a lo político a través del cuerpo por ser éste su principal medio, consolidándose así como un arte revolucionario que explora vínculos con otras artes para romper barreras preestablecidas.

Actor: encuentra que la DC a través de lo abstracto toca lo real y hace partícipe al público, considera que de las artes es la que tiene más posibilidades de integrar elementos expresivos, incursionando así en otras ramas del arte acercándose a lo que él considera un ente escénico que no hace distinción por encontrarse en una u otra rama del arte.

De la contextualización de este grupo se concluye que los motivos de su participación implican tanto una curiosidad que se genera al ser parte de este grupo, por ser algo desconocido o poco común, o debido al interés por propuestas artísticas que se interesan en el público. Un dato relevante, es que todos los integrantes de este grupo manifestaron tener algún vínculo con las artes o la danza, ya sea porque son o fueron parte del medio dancístico o artístico, o porque su vínculo reside en alguna persona cercana que se dedica a la danza; esto señala que el estar vinculado desde la propia vivencia de las artes o la danza, o a través de la vivencia de alguna persona cercana a ellos, les ha proporcionado cierta información o conocimiento que a su vez les brinda seguridad y curiosidad respecto a otras maneras de participación, o bien, que este tipo de vínculos están generando una sensación de inclusión o empatía, que les brindan seguridad para involucrarse de otras maneras con la obra y los artistas.

- B.3) Introspección para la concientización del yo

ESPECTADORES CASO

- Estado corporal y lo que les indicó sobre ustedes mimos o la situación:

Actor: Postura de alerta o trabajo.

Gestor: encontrar un equilibrio, un ritmo adecuado para poder estar en el momento vivido.

Señora: nerviosa pero intentando relajar, notó tensión en pies y manos.

Estudiante de danza: a la espera y nerviosa.

Criminólogo: nervioso pero intentando ponerse cómodo.

- Factores ha los que atribuyen dicho estado:

Actor: saberse participante activo de las dinámicas.

Gestor: es otro ritmo el que se vive afuera, en la cotidianidad y necesita adaptarse.

Señora: por la situación personal vivida.

Estudiante de danza: por saber lo que continúa en el evento y por el tiempo.

Criminólogo: se encuentra fuera de su ámbito de confort.

- Estado anímico encontrado:

Actor: triste y nostálgico.

Gestor: ansioso.

Señora: triste.

Estudiante de danza: ansiosa y preocupada.

Criminólogo: feliz.

- Factores o causas a lo que lo atribuyen:

Actor: por una situación particular en la que se encuentra desde hace dos meses.

Gestor: por el dinamismo de la vida y por la situación en donde no sabe qué pasará.

Señora: un problema personal, tomó conciencia de hasta dónde la afecta el problema.

Estudiante de danza: porque ya desea ver lo que se presentará, y por el tiempo.

Criminólogo: por una situación personal en la que se encuentra.

- Palabras encontradas

El actor señala nostalgia y búsqueda, el gestor equilibrio y búsqueda, la señora tristeza y presión, el criminólogo felicidad y la estudiante tranquilidad y emoción.

- B.4) Canalización sensorio-perceptiva

ESPECTADORES CASO

Esta dinámica se realizó en el área de butacas, momentos previos al inicio de la presentación y para encaminarlos hacia una experiencia perceptiva consciente.

Observación de la dinámica realizada: los espectadores se mostraron en una actitud de disposición para llevar a cabo las indicaciones dadas, concentrándose en lo que percibían a través de sus sentidos, y dejándose guiar hacia la actitud perceptiva deseada, observándose una mayor conexión con el entorno a partir de sus sentidos, así como un cuerpo con mayor presencia, sensibilidad y respuesta hacia el entorno.

B.5) Observación y registro de la conducta

	En sala aguardando la función	Primer cuadro Ariles	Segundo cuadro Maladi	Tercer cuadro Iguana	Final
Posturas corporales	Posturas diversas pero inicialmente abiertas y receptivas, se muestran un tanto nerviosos y poco a poco adoptan posiciones de espera y calma.	Postura cerrada: brazos cruzados, espalda curva, pecho hacia adentro, hombros ligeramente arriba, algunos con manos o piernas cruzadas, recargados hacia atrás en una postura de descanso.	Se mantiene, algunos ladean la cabeza, gradualmente cambian a una postura con el torso más derecho y el cuello ligeramente inclinado hacia adelante con el mentón hacia arriba.	Espalda mas derecha pero se echan para atrás.	Abierta y relajada, abren el pecho, relajan los hombros, brazos a los lados del cuerpo, piernas sin cruzar.
Reacciones físicas	Observan el lugar, se acomodan en su asiento y sus pertenencias, mueven manos y piernas, poco a poco se acomodan en una postura cerrada a la espera.	Aparentemente ninguna, se mantienen quietos.	Algunos se recargan en la mano, otros inclinan el torso hacia delante.	Cambio brusco, bajan el mentón y hacen la cara y cuello hacia atrás, abren los ojos y se muestran inquietos, algunos se llevan la mano a la boca como cuestionándose.	Aplauso corto pero efusivo, mueven el torso hacia adelante, después de aplaudir se quedan en sus lugares y volean a verse, algunos comentan y asienten con la cabeza.
Reacciones gestuales	Platican y observan el lugar mientras se acomodan, reacciones faciales diversas que denotan relajación y alegría.	Ojos muy abiertos Cara seria pero sin tensión. Cuando sacan los rebozos sus expresiones denotan duda.	Ojos pequeños, como enfocando. Expresión de cuestionamiento como descifrando algo, algunos sonrén.	Discretamente mueven los ojos hacia los lados tratando de ver a los demás, fruncen el entrecejo, aprietan labios.	Algunos sonrén otros se ven un tanto relajados con la boca entre abierta, otros siguen serios con ojos pequeños.

- B.6) Concientización de la afección de la experiencia estética en los estados corporales y afectivos

ESPECTADORES CASO

- Posturas y estados corporales experimentados después de la vivencia:

Señora: relajada, disfrutando y vivenciando.

Criminólogo: relajado, disfrutando pues fue una experiencia nueva.

Gestor: inició con postura de búsqueda ahora se encuentra en equilibrio.

Estudiante: relajada, tranquila ya no está a la espera.

Actor: aún a la expectativa por lo que seguirá.

- Estados anímicos experimentados después de la presentación:

Señora: se le olvidó la tristeza al vivir la alegría reflejada por la danza.

Criminólogo: sigue feliz pero más estable pues antes estaba nervioso.

Gestor: felicidad y alegría.

Estudiante: tranquila, emocionada y sorprendida.

Actor: un poco más pasivo.

- Factores a los que pudieron atribuir dichos estados corporales y emocionales:

Señora: los movimientos le trajeron recuerdos y sentimientos personales y familiares.

Criminólogo: Antes estaba nervioso por no saber qué sucedería, ahora que ya lo experimentó está tranquilo.

Gestor: con las dinámicas del inicio se crean expectativas de lo que se va a observar, pero al enfrentarse al hecho escénico se deja de lado cualquier expectativa, se contagió de la alegría y optimismo proyectados.

Mariana: los movimientos de tejer, moler maíz e imágenes del telar, le trajeron recuerdos de su niñez.

Actor: los movimientos le trajeron recuerdos de su infancia, del Istmo de Tehuantepec, recordó la esencia de las comunidades, el calor.

- Estado corporal y anímico actual comparado con el anterior y a qué lo atribuyen:

Estudiante: sus estados se relacionaban con esperar e imaginar, después tuvo una sensación gratificante y relajada por lo visto que le fue grato.

Gestor: por el disfrute como tal, la dinámica que se realizó momentos antes de la función le ayudó a relajarse y disfrutar la presentación, fue como una preparación que le permitió adentrarse en la experiencia vivida, a concentrarse en el aquí dejando de lado problemas, preocupaciones y el estrés cotidiano para disfrutar de la vivencia, de la música y el movimiento, la sensibilización lo condujo a estar abierto, receptivo y dispuesto.

Criminólogo: en la sesión previa a la función tuvo una sensación de dar y durante la función de recibir, ya haber visto la obra lo tranquilizó.

Actor: antes se sentía activo, nervioso y expectante, ahora pasivo y tranquilo aunque sigue a la expectativa.

Señora: recordó cuando bailaba folklórico y pudo vivir a través de las bailarinas esa emoción, olvidó la tensión y se relajó.

- Palabras para describir los estados corporales y anímicos experimentados:

Actor: verde y calor.

Estudiante: añoranza.

Gestor: relajación y sensible.

Criminólogo: feliz.

Señora: felicidad y nostalgia.

- B.7) La experiencia estética y sus elementos constituyentes

ESPECTADORES CASO

- Lo más significativo de la propuesta y los factores a los que lo atribuyen:

Señora: pudo imaginar el paisaje de la sierra, agua, flores y tejedoras.

Gestor: Ver un trabajo de mujeres reflexionando sobre el trabajo de mujeres de otra región o sector, haciéndoles un homenaje.

Actor: el movimiento y lo imaginado, pues en algunos momentos pudo ver la sierra; piensa que deben darle más peso al sentido de las acciones.

Criminólogo: la felicidad proyectada.

Estudiante: el movimiento.

- Razones o factores por los que tales elementos o momentos les son significativos:

Señora: la armonía entre música, colores, tema y movimiento.

Gestor: porque el tema se aborda desde la belleza y el lenguaje de la DC.

Criminólogo: por la alegría vinculada al tema.

Actor: el que en la representación, las acciones se vuelven movimientos, la mimesis entre lo cotidiano y lo extra cotidiano a través de una búsqueda creativa.

Estudiante: los movimientos cotidianos al ser llevados a lo artístico toman otro sentido.

- Significado que la obra adquirió para cada uno:

Señora: aprender de los colores de nuestra tierra.

Gestor: a pesar de que hay una identificación obvia con la identidad y mexicanidad, la propuesta rompe con esquemas nacionalistas, reflexionando que lo mexicano no se agota en unas cuantas figuras representativas o estereotipadas, la mexicanidad es algo que se reelabora, y a través de esta propuesta se da voz a otras regiones.

Actor: aprender de la esencia mexicana, a partir de algunas acciones pudo ver y llevarse algo de la sierra, hacerse copartícipe de lo mexicano (inevitablemente presente en todos los elementos de la propuesta).

Criminólogo: revaloración de nuestra cultura.

Estudiante: la apreciación de las mujeres indígenas.

- Identificación con la obra:

Señora: con el folklor y el tema.

Gestor: Con la mirada bajo la cual se aborda el tema, pues lo académico, político, etc., lo han mal entendido y manipulado, con lo femenino, lo mexicano y la identidad como algo que nos reafirma. Considera que la propuesta aún tiene mucho que aprender de las manifestaciones regionales o tradicionales, y puede enriquecerse al rescatar más de la vida de las tejedoras indígenas. Señala que la propuesta al plantarse en lo folklórico tiende compararse con la danza regional mexicana, con algunos elementos que ésta retoma y la manera de abordarlos, y que inevitablemente superan esta propuesta.

Actor: el que en el programa de mano se diga intérpretes en lugar de bailarines, pues da otra connotación. Coincide en que irremediamente el reconocimiento audible y visual, es decir, la música, rebozos, colores, vestuario y telar, te sitúa en el folklor mexicano, dudando si la esencia de la obra radica en dichos elementos o en la danza y los intérpretes. Considera que la manera de usar el telar estorba para formar la esencia de la sierra, pues al estar presente crea la expectativa de ser usada en algún momento, pero al estar de telón considera no contribuye a la propuesta ni a la apreciación estética.

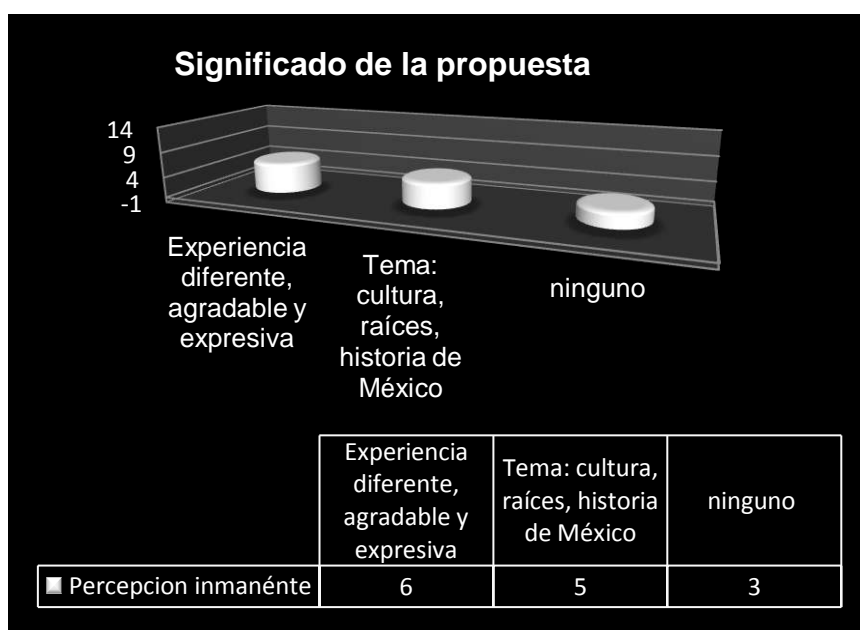
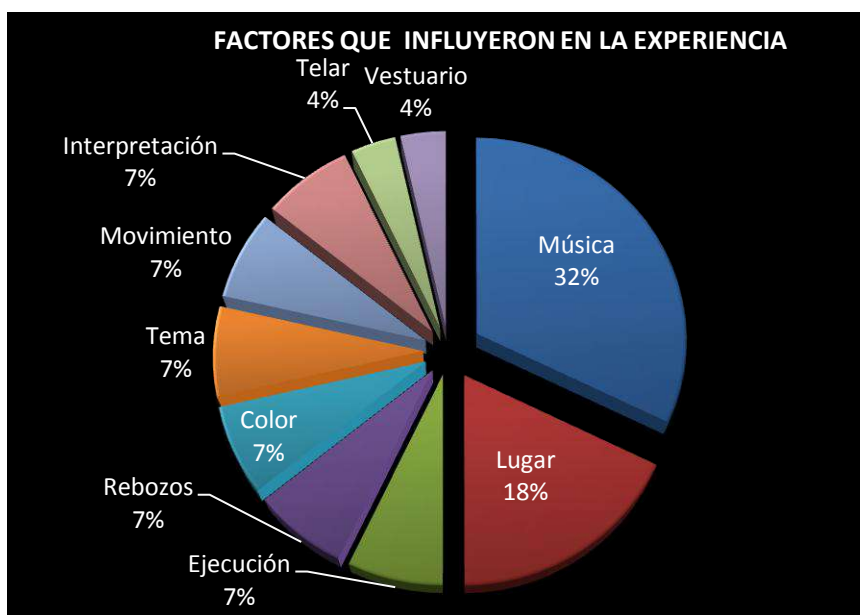
Estudiante: con las acciones cotidianas de cocinar y tejer, con lo sencillo que está lleno de cultura, valores, emociones y orígenes.

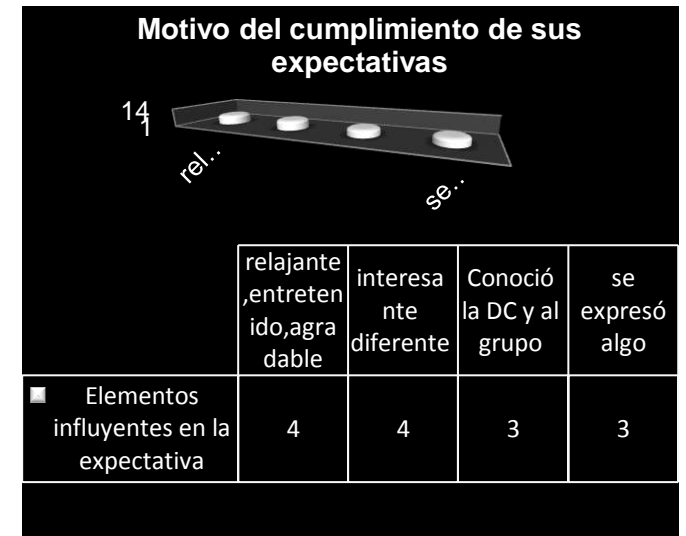
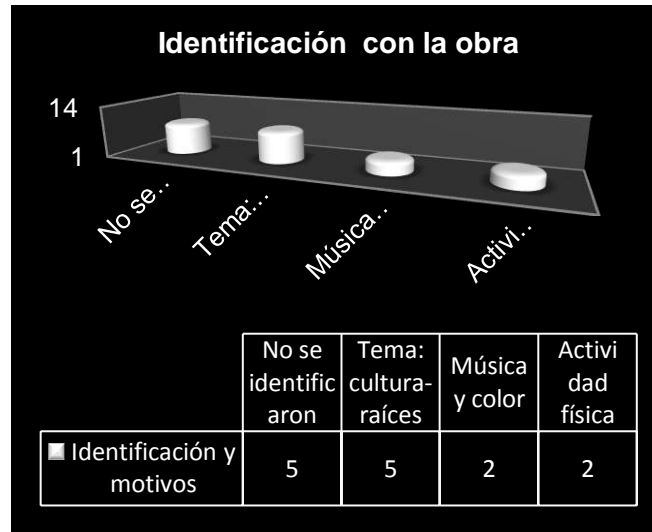
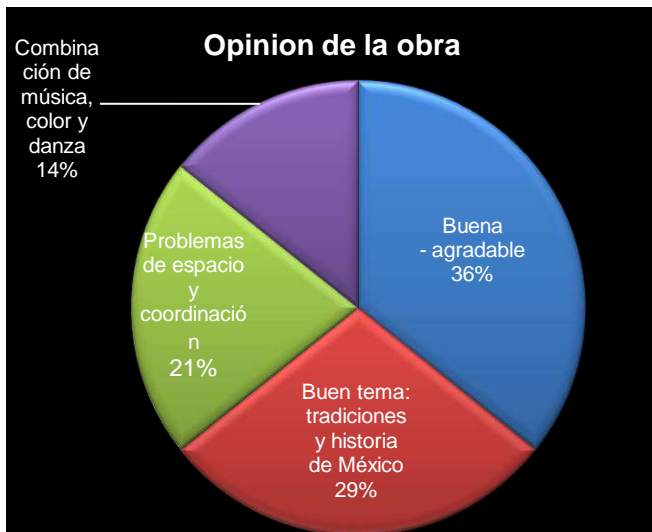
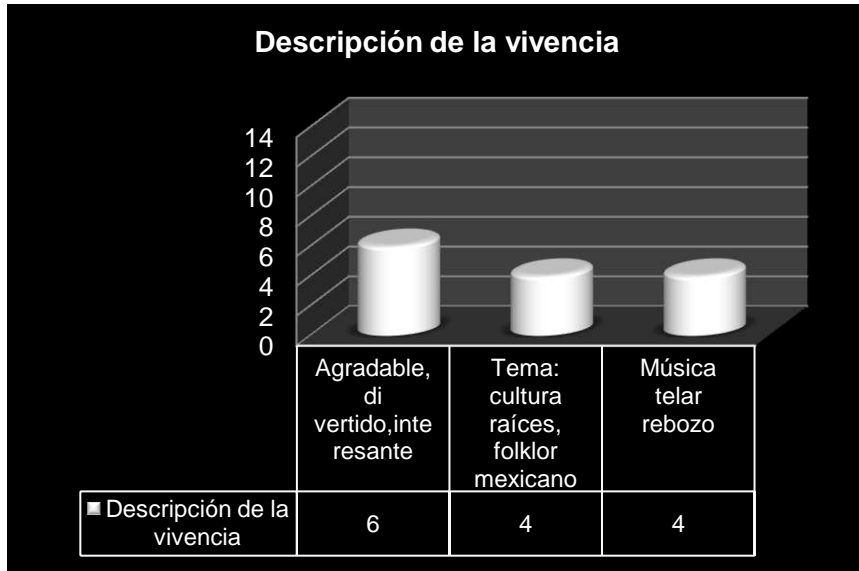
Criminólogo: con el orgullo sentido por nuestras raíces y cultura.

ESPECTADORES CONTROL

El cuestionario fue respondido por la totalidad de la muestra de estudio (14 personas).

El 80% de los encuestados opinó que debido a la experiencia, es decir a la obra vista, les parece que el grupo es bueno, profesional e interesante, el 20% dijo que requiere conocer más al grupo para poder emitir una opinión. El 100% opinó que el evento cumplió con sus expectativas.





- B.8) La experiencia estética: impacto en el noema y opinión sobre la DC

- Impacto en las expectativas y sus causas:

ESPECTADORES CASO

Gestor: esperaba algo más reactivo, de protesta o denuncia, pero cae en la cuenta de que lo revolucionario también está en la alegría, en rescatar las raíces y presentarlas de manera bella y armónica, pues esto va contra lo que el sistema desea; le gusta la manera creativa en que se abordó la identidad por lo que terminó feliz y orgulloso.

Actor: Sus expectativas se cumplieron, pues desde el programa de mano y todos los elementos claramente lo llevaron hacia lo tradicional, a un lugar donde se teje y se muele maíz, y aunque su expectativa se transformó concretándose en lo anímico, debido a que la interpretación de las bailarinas en la mayor parte de la obra tienen la sensibilidad de lo indígena, considera que no logró trascender. Considera que se podría trabajar más por el rescate de peculiaridades de la gente indígena, tales como temperamentos, costumbres, etc., para que esa vida se refleje en y se transmita a través del cuerpo.

Señora: considera que la representación fue buena debido al tema, que efectivamente se cumplieron sus expectativas por el vestuario, los colores, la música y el movimiento.

Consideramos que las expectativas de este grupo de espectadores rebasaron lo que la obra les generó estéticamente, pues fueron amplias y profundas al hablar de creación, orígenes, tejido real y metafórico, contenido étnico sin caer en los estereotipos, contenido vinculado a la realidad y cotidianeidad de dichas etnias, información que nos permite generar un diagnóstico de las posibilidades de la obra, además de proveernos elementos con el potencial para ser considerados o retomados en el laboratorio de transformación creativa.

ESPECTADORES CONTROL

Para este grupo de espectadores las expectativas se cumplieron al estar vinculada la experiencia estética con lo que esperaban obtener de la obra, es decir, que lo experimentado a través de la obra les permitió satisfacer lo inicialmente esperado: obtener una experiencia relajante, entretenida, agradable, interesante y expresiva, que a su vez les permitiera conocer la danza contemporánea; por lo que se observa que para este grupo de espectadores, expectativas y experiencias se mantuvieron en un mismo

territorio planteado por ellos mismos a partir de los datos con los que contaban del evento; esto también señala lo que realmente está generando la obra en los espectadores, brindándonos elementos para analizar en vías del enriquecimiento y transformación de la obra.

- Impacto de la experiencia estética en la opinión sobre la DC

ESPECTADORES CASO

- Opinión actual de la DC y los factores a los que podría atribuirse:

Señora y Criminólogo: cada vez les es más clara, así como la interpretación de la danza a partir de lo sucedido y de la unión de todos los elementos que conforman la obra.

Gestor y Actor: se reafirman como público aficionado de DC, deseando conocer más de ésta manifestación artística, y reafirman las enormes posibilidades de este arte.

Estudiante: reafirma su gusto e interés por la DC.

- Regresarían a otra función de DC y de Morpho Azul:

Todos coincidieron en una respuesta positiva debido a lo grato de la experiencia.

ESPECTADORES CONTROL

- Opinión actual de la DC y los factores a los que podría atribuirse

El 70% (10 personas) afirmó que la experiencia modificó su opinión sobre la DC, 6 de ellos encontraron como motivos el hecho de no conocer la danza contemporánea, haciendo referencia a una experiencia diferente y nueva, dos personas lo atribuyeron a que se dieron cuenta, por el tema de la obra, que la DC es muy amplia respecto a lo que puede abordar como tema, mientras que los dos restantes reafirmaron su gusto por el arte y la DC, mientras que el 30% respondió que su opinión no se modificó, sin señalar los motivos por los cuales no se modificó su opinión, opinando que continúa gustándole y pareciéndole un baile libre.

El 100% de la muestra respondió que sí asistiría a otra función de DC.

- B.9) Retroalimentación libre y discusión en torno al dispositivo

ESPECTADORES CASO

Los participantes se interesaron por el proceso creativo cuestionando los motivos para elegir dicho tema y si realizaron alguna investigación de campo sobre él. Les preguntaron a las bailarinas si pensaron en el riesgo que puede conllevar el hablarle a la gente de la sierra de ellos mismos, de lo que conocen. También hablaron de lo que la obra les

generó mental y emocionalmente, haciendo hincapié en que, aunque la obra está bien lograda y tiene más aciertos que errores, deberían trabajar porque logre trascender las expectativas, así como del cuidado minucioso de cada detalle presente en escena.

- Opinión de la experiencia en general: Consideran una oportunidad privilegiada el tener ese espacio para convivir y dialogar con los artistas, es otra forma de disfrutar el arte que rompe con los formatos tradicionales y cerrados, y que al hacer uso de canales no tan racionales se vuelve una experiencia distinta. Me vieron como una guía que los introdujo y acompañó en la experiencia, lo que normalmente en las artes escénicas no se da. El recibimiento cambió su expectativa y les permitió disfrutar toda la sesión, consideran que planear estos momentos para compartir y disfrutar es muy grato y acertado, deseando se fomenten más estos espacios de intercambio. Agradecen que el artista se “quite su máscara de ego” para acercarse al público, y más aún el tener en mente que la obra puede crecer a partir de la opinión del espectador, de los aciertos y errores; pero también cuestionaron hasta dónde es pertinente considerarlos, en qué punto es arriesgado o hasta dónde el artista defiende tal cual su propuesta. Señalaron interesante diseñar estos espacios de intercambio para otro tipo específico de público, preguntando en el caso de niños, cómo serían las dinámicas.

El gestor, el actor y la señora consideraron importante cuidar hasta el más mínimo detalle, hicieron referencia a la manera en que estaba colocado el telar, al peinado, la sincronización de las bailarinas, señalando que todos los detalles se leen y están presentes en la experiencia, y si la obra no está en su máximo nivel de calidad o algo falla, te impide disfrutar la obra.

- Opinión de las dinámicas realizadas: Señalaron que estas les permitieron abrir sus sentidos para concentrarse en la experiencia, tomar una pausa de lo que sucede cotidianamente para enfrentar la obra con otros ojos, dándote así la oportunidad de vivir y expresar lo vivido. Consideran que las dinámicas les permitieron adentrarse en la obra y la interpretación; que el tipo de recibimiento fue muy relajante pues la atención, consideración, acercamiento y cortesía de ofrecerles algo de tomar a su llegada, así como las palabras de la anfitriona explicándoles el evento, fue algo sorprendente y agradable, pues pensando en funciones de danza o teatro normalmente no se da así. La

integración del grupo para dialogar y hacer una crítica constructiva sobre la obra, el tema, la interpretación y la experiencia fue por demás interesante y agradable.

ESPECTADORES CONTROL

Comentarios adicionales.

Del 100% de la muestra, 40% no emitió ningún comentario adicional mientras que el 60% sugirió:

- De la duración de la obra sugirieron fuera más extensa y abarcara más temas.
- Del espacio sugirieron que en próximas ocasiones fuera más grande pues no favoreció.
- Respecto al arte y la DC sugirieron se siga haciendo este tipo de eventos artísticos y didácticos, pero dándole una mayor difusión debido a que es una experiencia agradable.



La información aquí mencionada nos brinda elementos para analizar y abordar en el laboratorio de transformación creativa pues hacen referencia al contenido, la percepción inmanente, así como a los elementos que conforman el horizonte interno y externo de la experiencia.

Observaciones generales: fue interesante la disposición de la gente para quedarse a compartir, apoyar, socializar y conocerse, así como la integración de los espectadores caso para dialogar y hacer una crítica constructiva sobre la obra, el tema, la interpretación, entre otras cosas. Por ello creemos importante mencionar que los eventos de arte deberían considerarse como espacios o momentos de reunión social, pues

además esa cercanía con el público puede ir generando un sustento social para los grupos artísticos y en este caso para la DC. Por lo que aprovechar con fines específicos (creativos o sociales) los momentos previos y posteriores a la función, implica darle el valor al hecho de tener reunidos o congregado a un grupo de personas con al menos un fin en común, por lo que fomentar un contacto directo y personal, puede ir generando poco a poco un sentido de familiaridad y cercanía con el arte, la DC y entre el público y los artistas.

Las bailarinas mencionaron que durante la función notaron fuertemente que la actitud de los espectadores fue muy diferente a la que normalmente perciben, sintiéndolos distantes, críticos, como espectadores especializados, con altas expectativas, como si estuvieran analizando a profundidad bajo una mirada distinta al simple disfrute o contemplación, se notaban mucho más perceptivos, conllevando para ellas una mayor carga de responsabilidad al bailar, con lo creado y ofrecido al público, sienten que las dinámicas y herramientas aplicadas con los espectadores, influyeron de tal manera que su presencia y energía fueron sumamente perceptibles, por lo que hicieron referencia a la noción de espectadores activos. Esto nos lleva a considerar que el bailarín necesita un proceso que lo lleve a ser consciente de lo que desea transmitir y ofrecer al público, tanto a través de la obra, como de la interpretación grupal e individual, por lo cual se les propuso agregar, para el segundo momento de exposición-percepción, una serie de dinámicas que les permitan contactarse consigo mismas, la obra, la intención creativa y expresiva, tanto individual como colectivamente y con el público. Sobre el resultado de la función, refieren un sentimiento de insatisfacción a pesar del disfrute interno generado entre ellas al bailar, existiendo dudas sobre lo logrado en la experiencia del público, pues el conocimiento sobre las dinámicas que se trabajarían con ellos las llevaron a estar conscientes y a la expectativa de lo que sucedería con la experiencia estética de los espectadores, al ser esto lo primordial de la investigación.

FASE C) Sistematización, análisis e interpretación de la información

PROCEDIMIENTO

1) Ordenamiento de los datos por grupos y áreas de estudio.

Este paso fue incluido en el desarrollo de las Fases A y B del dispositivo, por lo que se continuará con el siguiente paso.

2) Categorización de la información de acuerdo a los grupos de estudio:

CATEGORIAS DE ANALISIS: ESPECTADORES CONTROL

De la experiencia estética:

- Noema (expectativas) y factores influyentes en su conformación:

Para el análisis de las expectativas, es importante considerar el lugar donde se llevó a cabo la exposición de la obra, así como las postales proporcionadas.

Las expectativas de 7 personas de ésta muestra fueron: conocer, disfrutar, ver algo interesante, entretenido o sorprendente, relacionándolo a no tener información alguna del evento o la obra, mientras que las 6 restantes esperan ver danza y al grupo, por lo que se puede considerar que aunque 7 personas de esta muestra no mencionaron ningún elemento del horizonte externo, la afección de éste sobre la expectativa se hizo presente, pues para 6 de ellos, el hecho de esperar ver danza y al grupo, nos habla de la información general del evento, de las condiciones básicas de trasfondo de la experiencia, mientras que las expectativas de los 7 restantes están vinculadas al hecho de encontrarse en un teatro convencional y a lo que tiende a esperarse, de manera general, de este tipo de espacios; al respecto *Guy Debord en el texto "La sociedad del espectáculo"* señala que *el espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible (...) que la actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido (...) por su monopolio de la apariencia*; por lo que podemos concluir que la expectativa manifestada se vincula con el horizonte externo de la experiencia, en donde podemos apreciar de fondo la noción de espectáculo propuesta por Debord, que *unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes. (Debord, 1967: 3 y 4)*

Estas expectativas también podrían hablarnos de las razones por las cuales los sujetos se interesan en asistir o acercarse a un evento cultural, también sobre la manera en la que se relacionan o pretenden relacionarse con el suceso, lo que a su vez nos habla del modo de producción y consumo predominante en eventos masivos de tipo cultural y del fin que “generalmente” conllevan estos (entretener, sorprender para generar el disfrute, la sorpresa o interés de la gente). Respecto al programa de mano podemos señalar que, aparentemente para este grupo, no tuvo impacto en la expectativa, ya que la información contenida en él no estuvo vinculada a las expectativas manifestadas.

- Foco de la experiencia:

La totalidad de la muestra manifestó como el elemento más significativo la música, por lo que ésta será considerada como el foco de experiencia concerniente a esta muestra de estudio; una menor proporción mencionó además el tema, mientras que la minoría agregó el movimiento. Aunque si bien para la creación de la obra, el equipo creativo no se planteó cuál debería ser el foco de atención, tampoco desean que la música lo sea, en todo caso consideran que el tema, contenido o intención deberían constituirlo.

- Horizonte interno:

Dentro de los elementos mencionados por estos espectadores, encontramos con igualdad de relevancia para la construcción del sentido de la experiencia a: la ejecución, rebozos, tema, colores, movimiento e interpretación, mientras que telar y vestuario fueron relevantes para una menor cantidad de espectadores; lo esperado por el equipo creativo es que el tema al ser construido por todos los elementos que conforman la propuesta, debería ser el foco de atención u ocupar un lugar de mayor relevancia en la experiencia estética, mientras que todos los demás elementos mencionados y que forman parte de la obra, idealmente podrían tener una relevancia equilibrada entre sí para la construcción del sentido de la experiencia estética; respecto al telar y vestuario, lo manifestado por los espectadores es congruente con la sensación que tiene la comunidad creativa respecto a su falta de funcionalidad, tanto para su uso como para la construcción de la intención deseada y el discurso, al “no representar a la mujer Serrana, ni contribuir a hacerla presente”.

- Horizonte externo:

Mediante el cuestionario aplicado para provocar una reflexión de la experiencia, se considera que estos espectadores pudieron concientizar al lugar de exposición como elemento influyente de ella. Lo anterior nos habla de la pertinencia e importancia de considerar o trabajar intencionalmente en el espacio de exposición, ya sea como elemento creativo y parte de la propuesta y experiencia estética, o como parte de la experiencia vivida, pues en este caso, los espectadores no lo relacionaron con la propuesta escénica pero sí con su experiencia general. Esto nos llevó a reflexionar que en muchas ocasiones se da por sentado que el teatro tradicional es idóneo para cualquier propuesta, cayendo en un uso indiscriminado de este recurso, cuando éste al ser parte del horizonte externo de la experiencia, podría ser trabajado y abordado como un elemento creativo y constituyente de la propuesta escénica, o que podría ser utilizado para contextualizar e ir introduciendo al público en la experiencia estética, cuestionándonos también si el espectador se va preparando poco a poco para lo que va a presenciar, cómo contribuimos a ello, somos conscientes, lo consideramos dentro de la experiencia estética o vivencial, ya que si bien es aquello que el espectador percibe pero no atiende conscientemente (por ser un elemento inevitablemente presente), y que pareciera no influir en su experiencia, sí tiene un impacto. Así, empezamos a cuestionar cómo se consideraría al espacio de exposición para esta propuesta, cómo un elemento creativo y estético sobre el cual trabajar intencionalmente, o como parte de la experiencia en general, para de acuerdo a ello definir cómo es ese espacio, cuáles son sus características y a qué responden, cuál es la ubicación que deben ocupar los espectadores y por qué, entre otras interrogantes, concluyendo que es de suma importancia considerar todo lo presente y ausente en una propuesta escénica, así como ser conscientes en la mayor medida posible, de todo lo que sucede en torno al momento de exposición-percepción de una obra y los espectadores, pues todo termina siendo parte de su experiencia estética y vivencial.

Dentro de este horizonte también se considerarán aquellos elementos presentes en torno a la experiencia estética que no fueron mencionados: peinado e iluminación. Revisando la información proveniente de la comunidad

creativa, se observa que el peinado tampoco fue mencionado en ninguno de los acercamientos al material de trabajo, aunque si bien, tras reflexionar sobre este elemento, las bailarinas mencionan que sí hubo una decisión consensada sobre éste basada en la imagen que ellas tienen de la mujer Serrana, percatándose que en realidad se asimila más al tipo de peinados que utilizan en la danza folklórica; se reflexiona que el peinado al igual que la iluminación (más aún cuando ésta se realice en un espacio teatral tradicional), y todos los elementos que conformen una propuesta escénica, deben pasar por un proceso de diálogo en donde se reflexione la intención que conllevan y la manera en la que serán abordados y trabajados; también se considera que lo idóneo para esta propuesta escénica, sería que los elementos mencionados fueran parte del horizonte interno, contribuyendo a la construcción de sentido que la obra y la experiencia adquiere para cada espectador, concluyendo que el tipo de iluminación o luminosidad de ésta cada propuesta, debe ser abordado conscientemente, decidiendo si será parte de la experiencia estética, y entonces ser trabajado en el laboratorio de transformación a favor de ésta, el discurso o la intención, o si al realizarse en otro tipo de espacio escénico, será abordado como elemento experiencial al considerarlo como parte del horizonte externo de la experiencia.

- Percepción inmanente:

Recordemos que dentro de esta categoría ubicaremos al significado o sentido que la propuesta escénica tuvo para cada espectador, y que está vinculada con los elementos perceptibles que la conforman.

La mayoría encontró como significado: algo expresivo, diferente y agradable, una menor proporción habló sobre la cultura, raíces, tradiciones, historia y folklor Mexicano, mientras que existió una minoría para quienes la propuesta no tuvo significado alguno. Aunque se desea libertad en la interpretación que el espectador otorga a la experiencia estética, el significado que adquirió para la mayoría, está vinculado al sentido comunicativo y expresivo que conlleva el arte, sin declarar qué fue lo que la propuesta les comunicó o significó personalmente, mientras que lo “diferente y agradable” consideramos está vinculado con el hecho de que la mayoría de espectadores manifestaron no conocer la DC ni tener una opinión de ella; lo mencionado por ellos no nos

permite tener una idea clara del significado que la obra tuvo para cada uno, pues sus respuestas no permiten dilucidar en qué radican las cualidades encontradas; por lo que concluimos que para la mayoría, el significado es muy generalizado y no logró una verdadera apropiación, mientras que fue muy generalizado y amplio para aquellos que lo vincularon con la cultura y el folklor mexicano, pues estos contextos aunque particulares, son demasiado extensos, además de situarlos dentro del estereotipo de la danza folklórica mexicana; por otra parte vemos que los objetivos de la obra (hacer presente a las comunidades indígenas, valorar a la mujer y las actividades que realiza, etc.,) no se manifestaron de ninguna manera. También es motivo de reflexión el que para 3 de los espectadores la obra no haya tenido significado alguno, suponiendo que tal vez esos espectadores, no pudieron establecer un vínculo ni apropiación con ese contexto tan general, aunque específico de la cultura mexicana. Por todo lo anterior, consideramos importante trabajar en el laboratorio de creación para encontrar maneras que permitan a la obra despegarse de esos terrenos, generando diversidad de vínculos y sentidos con el tema y los objetivos de la propuesta, es decir, para que se genere una apropiación y subjetivación de la obra a través de los elementos que la conforman.

- Experiencia fenoménica:

En los espectadores control, ésta categoría se obtendrá a partir de la información obtenida de la descripción de la vivencia, la opinión de la obra y la observación y registro de la conducta durante el momento de exposición-percepción, como medios para acercarse a la complejidad de la experiencia estética.

La mayoría describió la vivencia como una experiencia agradable, divertida, relajante e interesante mientras que la opinión generalizada de la obra es que es agradable y con un buen tema. Para analizar estas emociones se recurrirá a la teoría de las emociones planteada por Robert Plutchik (1927 – 2006), por lo tanto consideramos que la afección emotiva para la totalidad de esta muestra, se encuentra dentro de la gama de emociones básicas, y concernientes a la alegría y anticipación o expectativa, Plutchik plantea que la serenidad y agrado

están en la gama de emoción correspondiente a la alegría, definiendo a esta emoción como *un sentimiento afectivo, de breve duración, que provoca sensación agradable, que se manifiesta por optimismo*, y que se vincula con la expectativa: ALEGRÍA – ANTICIPACIÓN → OPTIMISMO. Mientras que al interés lo considera como el segundo grado de intensidad de la anticipación o expectativa, implica estar atento o alerta a lo desconocido y lo define como *la búsqueda de respuestas, recursos o alternativas para enfrentar conflictos, se vincula con examinar y explorar, permitiendo conocer nuevos territorios*¹⁵. La afección afectiva manifestada es congruente al significado que la propuesta tuvo para ellos (cultura-folklor mexicano), y aunque una de las intenciones de la propuesta creativa es generar el disfrute de los espectadores a partir de la DC y el tema, también se desea que tenga un impacto más profundo y energético, ya que uno de los intereses de Morpho-Azul es lograr con sus obras, una experiencia estética que rebase el disfrute momentáneo y superficial.

Respecto a la afección kinética, los comentarios manifestados señalan que la encuentran como una experiencia que les generó placer, lo que es congruente con la alegría que genera una sensación agradable y placentera, por lo que podemos conjeturar que el placer corporal fue provocado por la alegría experimentada; vinculando la información anterior con la conducta observada, podemos decir que sus cuerpos (de manera generalizada) sufrieron transformaciones durante el transcurrir de la obra, en donde la actitud cerrada con la que iniciaron el acto perceptivo, se fue transformando hacia una corporalidad presente, abierta y receptiva, concentrada en la primera parte, de cuestionamiento y disfrute en la segunda parte, hasta una actitud más relajada, familiarizada y de disfrute, aunque dubitativa y un tanto incomoda en la última escena. La corporalidad y gestualidad hablaron sobre la obra y su estructura con mayor claridad y especificidad que lo dicho por los espectadores en los cuestionarios y dinámicas. Es sumamente interesante darse cuenta que la gente se involucra más de lo que asumimos o creemos, y de maneras diversas, desde lo cognitivo, emocional, real e imaginario hasta lo corporal.

¹⁵ <http://kliquers.org/tutores/plutchik/>

- Identificación:

Es pertinente recordar que ésta categoría fue agregada debido a que la comunidad creativa lo considera como el principal objetivo buscando por la obra.

Cinco de los espectadores manifestaron no haberse identificado con ningún elemento de la obra, mientras que de manera proporcional otros 5 manifestaron identificarse con el tema de la obra, señalado a las raíces y cultura Mexicana; esto es preocupante para el grupo, pues la identificación con las comunidades indígenas de la Sierra norte, con sus mujeres y el trabajo que realizan, no se está logrando, mientras que la música y el color, aunque fueron planteados como elementos que contribuyeran a la identificación, en la experiencia de estos espectadores fueron encontrados como elementos aislados para la constitución de dicho sentido, mientras que el lenguaje de movimiento, planteado y desarrollado conscientemente para contribuir a la identificación, no logró dicha intención o impacto; por lo que se planea que en el laboratorio de transformación se trabajará para que todos los elementos contribuyan a la conformación de la identificación deseada, incluido el lenguaje de movimiento, que deberá ser revisado y creado a partir de movimientos y posturas relacionadas con el trabajo cotidiano de las mujeres de la Sierra.

- Aportaciones:

De los comentarios emitidos todos fueron sugerencias, en su mayoría respecto a que la obra debería abordar más temas y tener una mayor duración, sobre el espacio empleado, la sincronización y la difusión que se debería hacer a la DC y las artes. Ésta información nos indica que efectivamente se requieren generar mecanismos que permitan profundizar en contenido de la obra sin ceñirse al tiempo originalmente requerido cuando se creó ésta, sino que la duración responda a las necesidades expresivas que demande; por otra parte refuerza la intención de revisar el horizonte externo de la obra que incluye el espacio escénico, para que éste también responda no solo a las necesidades expresivas, sino también corporales y espaciales de las bailarinas; la sincronización nos remite a trabajar en la falta de conexión manifestada por las interpretas durante las sesiones de acercamiento fenomenológico, mientras

que la difusión de la DC y las artes nos habla de los canales de distribución preponderantes para este tipo de actividades, reflexionando que los artistas deberíamos tener mucha más injerencia o desarrollar al interior de las agrupaciones mecanismos que permitan acrecentar dicha difusión.

CATEGORIAS DE ANALISIS: ESPECTADORES CASO

De la experiencia estética:

- Noema (expectativas):

Cabe señalar que antes de realizar las dinámicas de introspección para la verbalización con este grupo, se les solicitó leyeran con detenimiento el programa de mano y tomaran un momento para pensar en las expectativas que tenían de la obra y los elementos con los que estas se relacionaban. Las expectativas señaladas por todos los integrantes de esta comunidad, estuvieron relacionadas con el contenido que la propuesta artística podría tener (etnia de la Sierra Norte y alguna problemática de esa región), la manera de abordarlo (desde el cuerpo generando belleza, hasta un discurso contemporáneo que parte de lo tradicional para rebasar el estereotipo y estética propia de esas regiones), vinculando dichas expectativas con el programa de mano, en específico con los colores, la imagen y el texto de corte poético, así como con los elementos que imaginan integran a la obra (música autóctona, uso de la vestimenta tradicional, tejido real mediante el manejo de hilos y tejido metafórico al referirse a entretejer los orígenes). Manifestaron que sus expectativas sobre el evento en general, se relacionaron con el recibimiento a su llegada al teatro y la introducción que se les dio sobre el evento; la manera en la que fueron tratados, las atenciones que se tuvo para con ellos y las opciones que como espectadores tuvieron, hicieron que desde ahí comenzaran a disfrutar y a predisponerse para una experiencia positiva e interesante, sin que dicha expectativa general sobre el evento, y generada por el horizonte externo, influyera conscientemente en sus expectativas sobre la obra, por lo que se puede advertir que para éste grupo, en contraste con los espectadores control, las condiciones de trasfondo de la experiencia tuvieron un impacto en las expectativas generales sobre el evento (que en adelante se denominarán experiencia vivencial), mientras que el programa de mano

constituyó parte del horizonte interno al afectar sus expectativas sobre la obra. Así podemos ver que las dinámicas realizadas con ellos, les permitieron aislar al horizonte externo de la experiencia estética, discerniendo entonces dos tipos de experiencias contenidas en un mismo evento; la dinámica también contribuyó a enfocarlos en la experiencia estética por venir, priorizándola sobre el entorno que la enmarca, generando en ellos un punto de partida hacia una actitud fenomenológica trascendental, la cual nos permite reconocer nuestros prejuicios para ser conscientes de nuestra comprensión del mundo, posibilitando la aparición del fenómeno de acuerdo a su propia intencionalidad. Respecto a las expectativas generadas en torno a la propuesta estética y los elementos que influyeron en ellas, aunque si bien se relacionaron con el contenido de la obra, se considera pertinente revisar y trabajar nuevamente en el diseño del programa, para que éste permita priorizar a la mujer indígena y el valor de su trabajo como elementos centrales de la propuesta escénica. Tras esta reflexión, el equipo creativo considera importante estar mucho más involucradas en el proceso de rediseño, enriqueciéndolo con la información obtenida de las dinámicas de acercamiento fenomenológico.

- Foco de la atención o experiencia:

Para este grupo lo más significativo fue: el contenido temático y lo que éste les generó o evocó (la sierra y las tejedoras), las acciones cotidianas que se vuelven movimiento y danza, así como el hecho de que se trata de un trabajo de mujeres reflexionando sobre otro sector de mujeres. Todo lo anterior indica que este grupo de espectadores se situó en el contexto general (la sierra norte y sus comunidades indígenas) desde donde se plantea y aborda el tema de la obra, logrando generar el homenaje hacia las mujeres de la Sierra haciéndolas presente, así como a cierta parte de su trabajo (mediante algunos movimiento que parten de algunas actividades cotidianas). Por otra lado, en la reflexión sobre esta categoría de análisis, se cuestiona si las dinámicas realizadas con este grupo fue lo que en realidad favoreció o generó la conexión que establecieron con la obra y su contenido expresivo, lo que podría señalar que la propuesta requiere por sí misma generar esto sin requerir apoyo externo.

- Horizonte interno:

En este encontramos a los elementos que fueron mencionados conscientemente como aquello que influyó en su experiencia, sin ser lo más significativo o relevante, señalando como primer elemento el programa de mano, que aunque vinculado al contenido, los colores empleados y la imagen del rebozo los remiten a lo folklórico, posteriormente la música que contribuyó a generar imágenes y sensaciones vinculadas con la Sierra; rebozos, colores y vestuario los situaron en el estereotipo del folklor mexicano, al manejo del telar y el peinado utilizado los encontraron como elementos que influyen negativamente en la construcción del sentido de la obra. A partir de lo concreto de esta información y vinculándola con la intención creativa y expresiva de la obra, se comienzan a encontrar elementos para cuestionar, mantener, enriquecer o transformar la obra.

- Horizonte externo:

Como se mencionó previamente, mediante las dinámicas realizadas, este grupo de espectadores pudo ser consciente de los elementos de trasfondo de la experiencia, separándolos de la experiencia estética en sí misma, y situándolos además como factores que contribuyeron a que la experiencia vivencial fuera mucho más agradable y favorable para el acercamiento de la gente hacia la DC. Aún así, en este horizonte podemos ubicar un elemento de la propuesta escénica que no fue mencionado por los espectadores, que escapó a su consciencia, pero que al estar presente, inevitablemente influye en la experiencia: la iluminación, reflexionando que en el laboratorio será pertinente cuestionar la intención su presencia y manejo. Al lugar y tipo de evento los identificaron como parte del trasfondo al influir en la expectativa sobre la experiencia vivencial, por lo que los espectadores preguntaron si el espacio se había planteado intencionalmente para la obra o la investigación.

En la reflexión de toda ésta información, nos cuestionamos si los artistas-creadores consideran el tipo de experiencia que desean provocar en los espectadores, siendo así, desde dónde la consideramos, a partir de qué elementos se desea generar, qué abarca y hasta dónde tenemos injerencia de manera intencional. Ser conscientes de los dos tipos de experiencia (vivencial

y estética) que se hacen presentes ante la percepción del espectador, nos permite como creadores discernir entre la experiencia que enmarca la obra y la experiencia estética que la obra genera, generando la posibilidad de trabajar intencionalmente en ellas, al ser ambas parte de la experiencia que engloba una propuesta artística. El darle mayor importancia a la experiencia que se desea propiciar en la gente, implica pensar en el espacio de exposición como parte de la experiencia para decidir si conformará parte de la propuesta artística o será el elemento que la contiene y enmarca. Por lo anterior, en el laboratorio de transformación se cuestionará qué entra dentro de la propuesta creativa y qué acompaña a la experiencia en un sentido amplio, no solo estético. También se comenzó a cuestionar hasta dónde las convenciones del teatro tradicional, así como el trato generalizado hacia el espectador son pertinentes para todas las obras, pues cada espacio conlleva una serie de reglas y maneras de interacción implícitas que no siempre van a funcionar para la obra en cuestión ni la experiencia, por ello es importante ser consciente de lo que conlleva y genera cada espacio. Por otra parte encontramos que la manera de abordar, llevar o interactuar con el público, conlleva al menos dos posibilidades, la de la experiencia vivencial y la de la experiencia estética; cuando se desea que forme parte de la segunda, debe ser considerada como otro elemento creativo para ser construida en concordancia a la intención, discurso o contenido de la obra. Considerar a la experiencia completa implica ser consciente desde el primer contacto que el espectador tiene con el evento y la propuesta, cómo lo hacen, por medio de qué elemento o recurso, la información que se les da y la manera de hacerlo, hasta lo que sucede antes, durante y a la salida del lugar, en donde además la interacción o acercamiento con el público puede ser considerado como otra posibilidad creativa. En ésta reflexión consideramos importante interesarse por el espectador, su experiencia y todo lo que la influye, observando que las características de la DC permiten considerar tanto a la experiencia, el espacio de exposición y las relaciones establecidas con los espectadores, como elementos para la creación, dando un panorama más amplio de posibilidades creativas.

- Percepción inmanente:

Aunque si bien, “ hacer presente a las comunidades indígenas de la Sierra Norte de Puebla” es un punto central de la propuesta artística, así como “revalorar la identidad y mexicanidad”, se considera que dicha presencia y revaloración no debería ser lograda a partir del estereotipo del folklor mexicano (pues los espectadores señalaron que éste está en todo lo que conforma la propuesta), haciendo que el sentido que los espectadores otorgan a la propuesta, se quede en una sola lectura siendo ésta demasiado objetiva y generalizada, pues cada una de las comunidades de la Sierra Norte tiene características específicas y el trabajo de las mujeres indígenas se diferencia de la de los hombres, siendo además particular a cada comunidad; mientras que la identidad y mexicanidad son nociones demasiado amplias que requieren de una verdadera apropiación, pues su definición aunque si bien cultural, también es personal; por otro lado vemos que en la experiencia estética, no se manifiesta la intención de hacer presente parte de la vida cotidiana y del trabajo de la mujer indígena para revalorarla, por lo que para el laboratorio de transformación se deberá a identificar qué elementos de la obra contribuyen o no en la conformación del sentido deseado, o de qué manera reestructurarlo y trabajarlos para que lo construyan. Los espectadores rescatan como valioso el enfoque de belleza desde el cual se aborda el contenido de la obra.

- Experiencia fenoménica:

El estado corporal en el que se halló este grupo de espectadores antes de la presentación, lo atribuyeron a que la situación era desconocida y a encontrarse aún conectados con el exterior, mientras que su estado anímico estuvo en relación a cuestiones personales y el desarrollo de la sesión. Durante la experiencia estética se mostraron mucho más atentos y concentrados que el resto de los espectadores, se apreciaba en ellos un indagar y reflexionar constante de la experiencia. Posterior a la experiencia estética encontraron cambios en su estado corporal y anímico, vinculándolo a lo grato y nuevo de la experiencia, propiciado por lo proyectado por las bailarinas y por algunos de los movimientos, al hecho de haber experimentado la vivencia esperada, al desconocimiento de lo que continuará por ser parte de esta comunidad, así como a las dinámicas de concientización y sensibilización que los prepararon

para concentrarse y adentrarse en la experiencia de manera más abierta y receptiva; lo anterior reafirma que, analizando la emoción a partir de Plutchik, la experiencia de este grupo de espectadores también se encontró dentro de la misma gama de emociones que la encontrada en los espectadores control (alegría y expectativa), aunque para este grupo, la alegría estuvo vinculada específicamente al experiencia estética, mientras que la expectativa a las condiciones que como comunidad caso tuvieron del evento, también nos recalca la importancia y pertinencia de la dinámica de sensibilización, realizada para facilitarles concentrarse en ellos mismos, para que al priorizar la percepción se priorizara la experiencia vivida, contribuyendo a generar una mayor conciencia en el tipo de experiencia que propician las artes y la DC, así como en todo aquello que la influye o construye. Analizando esta información, constatamos la afección kinética y emocional que sucede en el espectador tras enfrentarse el hecho escénico y artístico, mientras que por otra parte, el equipo creativo desea que la experiencia estética del espectador vaya más allá de lo grato, es decir, que sea profunda y personal, en consecuencia diversa.

- Identificación:

Esta se logró a partir del contenido encontrado por ellos (raíces, revaloración de la cultura y sentimiento de orgullo mexicano), la mirada femenina y los momentos en donde los movimientos hicieron referencia a algunas actividades cotidianas de dicho contexto. De esta categoría se refuerza la intención de profundizar y ampliar en el contenido, mantener el enfoque femenino y de belleza, diversificar las maneras de abordarlo, incorporar más movimiento que parta de lo cotidiano, así como hacer mayormente presentes detalles reales de la vida cotidiana de la mujer indígena de la Sierra Norte.

3) Análisis e interpretación de la experiencia estética a partir de los elementos que la conforman:

Analizando los elementos que se hicieron presentes en cada uno de los horizontes y categorías de la experiencia estética de cada uno de los grupos de estudios podemos concluir lo siguiente:

- Espectadores control: consideramos que la experiencia no logró vincularse con el contenido ni intenciones de la propuesta escénica, mientras que por otra parte tampoco nos hace referencia a un sentido o contenido generado a partir de la apropiación, es decir, consideramos que la experiencia manifestada no mantuvo un vínculo subjetivo con cada espectador, sino a través de elementos generalizados y amplios como la cultura, raíces, tradiciones, historia y folklor Mexicano, que aunque sí se sitúan en el contexto desde el cual se encuentra el tema, contenido, objetivos e intención de la obra, finalmente no se hacen presentes, sobre todo para quienes la obra, a pesar del sentido mexicano referido, no tuvo ningún significado, o para quienes la experiencia fue producto de su primer contacto con la DC.

Advertimos que en la experiencia estética de los espectadores control, no se logró generar un impacto profundo ni vinculado a los objetivos de la propuesta ni a la subjetividad de los espectadores, pues observamos que la experiencia, a pesar de su transformación hacia lo anímico, se quedó en un solo tipo de lectura y apreciación, así como en una sola gama de afección emocional y kinética que consideramos superficial (y vinculada con las expectativas de esta comunidad), y aunque el tema lo consideran interesante, no está vinculado a toda la complejidad ni profundidad que interesa plantear, y que podría generar vínculos más personales así como una diversidad de puntos de conexión e identificación, lo que a su vez generaría una multiplicidad de lecturas así como una experiencia estética mucho más profunda que logre el sentido de cercanía, empatía e identificación deseado. Por lo anterior, es que las transformaciones que se den en la obra (a través del dispositivo y el laboratorio de creación), estarán encaminadas a generar (mediante los contenidos y la totalidad de la propuesta), un impacto más personal profundo y diverso, entendiendo por esto

que para la apropiación de la experiencia se requiere de la subjetivación, de la autorreferencia, lo que hace a la experiencia única y en consecuencia diversa.

- Espectadores Caso: De la experiencia estética de este grupo de espectadores, y diferenciada de la experiencia vivencial, encontramos que el foco de atención lo constituyeron tanto el contexto específico dentro del cual se plantea la obra (la Sierra norte y sus comunidades indígenas), así como el subtema general (las mujeres tejedoras de la Sierra y algunas de sus actividades domésticas), no obstante consideramos que la expectativa de este grupo rebasa lo generado por la propuesta, y que todo aquello que pretende integrarla, tanto en contenido, intención, objetivos y elementos sensoriales, tampoco se hizo presente en la experiencia de esta comunidad, en donde además la percepción inmanente y el sentido de identificación se mantuvieron en un mismo territorio de lectura o significación para todos, el cual no es deseado por las creadoras: el del estereotipo de la danza folklórica mexicana, que tampoco nos habla de vínculos subjetivos con la obra, ni de la valoración de la mujer indígena. Dentro de la experiencia estética, concerniente a lo que aquí denominamos experiencia fenoménica y que involucra a la afección emotiva, encontramos que a pesar de las dinámicas de sensibilización realizadas, lo manifestado por estos espectadores como “grato y alegre” coincide con lo señalado por los espectadores control (aunque vinculado conscientemente con ciertos elementos específicos de la obra), mientras que lo “nuevo e interesante” se relacionó con el tipo de evento que involucraba un proceso de investigación, así como a la manera de abordar y llevarlos como espectadores; lo anterior viene a reforzar la pertinencia de trabajar en la obra, para que de las transformaciones sucedidas pueda desprenderse una experiencia estética mucho más profunda, personal y diversa, vinculada al contenido, objetivos y enfoque planteado.

4) Análisis de la obra a partir de las experiencias y los correlatos necesarios:

Aquí se pretende analizar la obra y los elementos que la constituyen, a partir de vincular la información proveniente de todas las comunidades participantes (creativa, caso y control); lo anterior con la intención de generar un diagnóstico

de ésta que nos permita encontrar elementos que nos guíen en el laboratorio de transformación.

Vinculando las expectativas del grupo “caso” con la experiencia estética generada por la obra, consideramos que sus expectativas rebasan lo generado por la propuesta, pero al mismo tiempo se vinculan con las intenciones originales de las creadoras, esto nos habla de una congruencia propia al contenido de la obra, que puede ser replanteada y construida si en el laboratorio de transformación, nos dejamos guiar por las aportaciones de estos espectadores al retomarlas como complemento del diálogo y construcción creativa; por otro lado, el vincular las expectativas de los espectadores “control” con la experiencia manifestada por ellos mismos, nos señala que la obra no permitió desprenderlos del territorio y noción de espectáculo (planteada al inicio del análisis), señalando que la obra, por como está construida y planteada, no logra la intención de hacer presente a un sector de la población que normalmente es excluido, desvalorizado e ignorado, y que en definitiva no se relaciona con eventos de tipo espectacular.

Partiendo de la información que las creadoras- bailarinas dieron sobre la obra en cuanto al objetivo, intención, contenido, enfoque, proceso, elementos que la integran y experiencia fenoménica, y vinculándola con la experiencia estética de los espectadores, podemos señalar que la propuesta cumple con una intención creativa básica, construida a partir de la mayoría de elementos que la integran, pero que al situarse (para los espectadores) dentro de lo que constituye el estereotipo de la danza y el folklor mexicano, y lo que de manera generalizada suscitan emotivamente esos contextos, o bien en un contexto estereotipado de las comunidades y personas indígenas, no logra trascender hacia lo personal o subjetivo, aún cuando el tema de la obra es manejado desde un enfoque de belleza (que se hizo presente en la experiencia estética de los espectadores caso) y armonía que es “sumamente grato”, y que contribuyó no solo al disfrute de la misma sino que también les generó reacciones diversas, ya que a algunos de estos espectadores (y que constituyen una minoría) los colocó bajo la lente del turista extranjero a quienes se les plantea lo indígena mexicano solo a partir de la belleza, más no de las

problemáticas propias de dichos sectores, mientras que para algunos otros constituyó un enfoque de oposición a lo que en incontables ocasiones plantean los gobiernos sobre esas comunidades para interferir en ellas, sin considerar que esas formas de vida, que en cierta medida aún preservan sus y nuestros orígenes prehispánicos, deben ser apreciadas y valoradas tal y como son. Por todo lo anterior concluimos que la obra se sitúa en un sentido de mexicanismo estereotipado donde la fiesta, la alegría y los colores hablan de una identidad mexicana estática y fabricada para la mirada extranjera o turística, por ello advertimos que la obra podría enriquecerse con muchos más detalles y peculiaridades de la vida de las mujeres indígenas tejedoras del Sierra Norte de Puebla, de sus costumbres, cotidianeidad, ideología, tradiciones y trabajo, lo cual también contribuiría a los objetivos e intenciones que la propuesta conlleva.

Vinculando los cuestionamientos y observaciones que realizaron todos los espectadores en torno a la obra y los elementos objetivos que la integran, con lo señalado por las creadoras sobre los mismos, nos percatamos de un uso indiscriminado de algunos recursos, así como de una falta de congruencia y equilibrio en la presencia y manejo de dichos elementos, llevándonos a confirmar que la esencia y contenido de la obra debe conformarse entre todos los elementos que la conformen, lo que requiere de un proceso de revisión, cuestionamiento y debate en cuanto a los objetivos de su inclusión y del manejo que se hace de ellos, debiendo trabajar en el laboratorio de transformación para encontrar maneras que permitan un uso congruente de los recursos, y a favor de la construcción del contenido e intenciones de la obra.

Otro elemento que nos permitió analizar la obra, es la observación de la afección kinética sufrida en todos los espectadores durante el momento de exposición, pues esta herramienta de observación permitió reflexionar sobre la manera en que se conduce o guía la experiencia del espectador durante la percepción de la misma. Vinculando lo observado en los espectadores con lo dicho por las creadoras respecto a los contenidos, objetivos y experiencia fenoménica vivida en cada parte de la obra, observamos que en la primer

escena existe en las bailarinas una intención de disfrute que es compartido con los espectadores a partir de la música percibida, mientras que la conexión que experimentan las bailarinas entre ellas durante la segunda escena, también se aprecia en los espectadores hacia la obra, conexión y disfrute que se rompe tanto en las bailarinas como en los espectadores a partir de la tercera escena, esto lo atribuimos a la nula existencia de una transición entre escenas, lo que genera un rompimiento del contexto mediante la música, los movimientos, el manejo de la energía, sensaciones e imágenes, así como de la intención expresiva y el uso de los recursos presentes; tras hacer un recuento de lo sucedido durante el proceso creativo con esa sección, debido a la premura por terminar con el tiempo requerido para la función, la concluyeron sin el cuidado que se le tuvo a las otras partes de la propuesta, las bailarinas caen en la cuenta que esta parte no rescata el enfoque de valoración, haciendo evidente que se rompe con la línea planteada y lograda hasta ese momento, por lo que será necesario revisar la pertinencia de lo festivo y el uso que se le está dando al rebozo, para que permitan rescatar la intención y enfoques planteados, pues además, la actitud de incertidumbre en los espectadores al concluir la obra, señala una falta de claridad en la estructura de la obra. Este análisis nos permite reflexionar que como creadores, es muy fácil enfocarse solo en la obra durante el proceso creativo, y al dejar de pensar en el espectador y su experiencia, la obra comienza a alejarse de él.

5) Impacto de la experiencia estética en la opinión sobre la DC:

Para este análisis se retomará la información referente a la opinión de la DC de ambos grupos de estudio, tanto para poder comparar lo dicho antes y después de presenciar la propuesta escénica, como para comparar lo sucedido en ambas comunidades.

La opinión inicial de los Espectadores Caso sobre la DC, hace referencia a lo complejo y expresivo de esta manifestación artística y del cuerpo en movimiento, señalamientos que consideramos más amplios a la vez que específicos que lo señalado por los espectadores control, y que puede deberse a que de una u otra manera, los integrantes de este grupo manifiestan conocer, en distinta medida, a esta

forma artística. Dos personas señalaron que no obstante el poco acercamiento y conocimiento que tienen de la DC, les ha permitido darse cuenta que aunque abstracta y poco entendible, es muy expresiva. Los tres restantes, y que están más familiarizados con ella, opinan que es un medio de expresión muy profundo y con muchas posibilidades, que está en contacto con lo real, convirtiéndose en una manifestación de la emoción, lo sentido, pensado y vivido a través del cuerpo, y que precisamente esas características valiosas, la hacen para el público “la menos comprendida y exitosa entre las artes”. Para este grupo, la opinión sobre la DC manifestada después de la experiencia estética señala que ésta no se modificó, sin embargo se reafirmó y amplificó ligeramente para quienes señalaron conocerla, por lo que consideramos que la experiencia estética propiciada por la propuesta escénica, contribuyó a ratificar la opinión que ya tenían de la DC, favoreciendo que posiblemente en ocasiones posteriores estos espectadores tengan la intención de acercarse nuevamente a otra presentación de DC y del grupo Morpho Azul. Para la mayoría de los Espectadores Control, la opinión se modificó por el hecho de no tener formulada una al no conocer la DC, mientras que para aquella minoría de este grupo que refirió conocerla, también se reafirmó el gusto por esta manifestación artística; entonces vemos que el impacto de la experiencia estética vivida por ambas comunidades es similar, tanto para quienes conocían de antemano la DC como para quienes no.

Observando que la totalidad de ambas muestras de estudio respondió afirmativamente ante la posibilidad de asistir a otra propuesta de DC y de Morpho Azul, concluimos que aunque la experiencia estética propiciada por la propuesta escénica, generó una afección positiva respecto al posible acercamiento futuro de estos espectadores, consideramos que la manera en que impactó en la opinión sobre la DC no es la deseada, ya que de la totalidad de la población la mitad manifestó que su opinión se mantuvo igual y en un territorio de lo agradable, mientras que la otra mitad formuló una opinión de ésta por el hecho de no conocerla, manteniéndose en una zona de lo diferente por lo nuevo de la experiencia, sin hacer referencia a elementos específicos de la obra ni de la DC, entonces, aunque a partir de la experiencia reafirman la opinión de la DC como algo grato, lo que es positivo para un posterior acercamiento, consideramos dicha opinión no les permite acercarse a la complejidad de la DC ni de lo que la obra a través de la danza quiere manifestar.

6) Establecimiento de criterios de verdad (obtenidos por síntesis):

- Revisión, clarificación y redefinición por consenso del: contexto, contenido, enfoque, intención, medios o recursos, así como la estructura general de la obra y la manera para realizar el trabajo de transformación creativa.
- Profundizar y diversificar el contenido mediante recursos o metodologías de tipo antropológico, realizando una investigación de campo como soporte básico para generar una experiencia vivida en las bailarinas/creadoras.
- Revisión de todos los elementos escenotécnicos que la integran, trabajando en el laboratorio de creación para que los elementos que conformen el horizonte interno de la experiencia, mantengan un mayor equilibrio entre sí para la construcción del sentido de la experiencia, lo que requiere claridad en los objetivos de las presencias, así como congruencia en su uso y manejo.
- Identificar, por cuestionamiento, el espacio de exposición requerido de acuerdo a las necesidades de la obra.
- Trabajar para que todo lo que conforme la obra permee en lo construido y en la experiencia.
- Trabajar para generar un vínculo mucho más profundo, personal y diverso del espectador con la obra.

7) Detección intuitiva de elementos susceptibles de transformación creativa y posibilidades significativas de enriquecimiento escénico, coreográfico y estético:

Elementos susceptibles de transformación:

- Programa de mano: revisión, ajuste y rediseño.
- Horizonte externo o espacio de exposición.
- Características físicas de los elementos escenotécnicos en congruencia al uso, intención y objetivos de su presencia:

Vestuario: funcional y representativo de las mujeres de la Sierra.

Rebozo: revisión del uso dado y colores empleados.

Telar: de acuerdo a la intención de su presencia, uso y practicidad de colocación.

Peinado: acorde a la realidad abordada.

Música e iluminación: en congruencia a los objetivos de su presencia y al contexto.

- Revisión del sentido de algunos movimientos y frases.
- Definir la pertinencia de lo festivo y la manera de llegar a ello.

Posibilidades de enriquecimiento:

- Atender la sensación generalizada que manifiestan las bailarinas como “falta de funcionalidad” en el inicio de la obra, entendiendo por esto que los elementos que la integran (música y movimiento), no les permiten situarse ni vincularse imaginaria, sensorial y emocionalmente en el contexto y contenido de la obra.
- Revisar el sentido y estructura de las improvisaciones trabajándolas en congruencia al objetivo de su presencia, y para que contribuyan no solo a la construcción del discurso, sino que también constituyan puntos de conexión subjetiva de las bailarinas con la obra y entre ellas.
- Rescatar la imagen y sensación de volar como recurso emotivo y de sentido para la construcción del lenguaje de movimiento.
- Clarificar el enfoque de lo materno y la manera de abordarlo y desarrollarlo.
- Retomar como recurso creativo e interactivo la necesidad que manifiestan las bailarinas de interacción real con el público al final de la obra.
- Equilibrar la presencia de “tejer” como motivo de movimiento, respecto a la presencia de otros elementos.
- Enriquecer el lenguaje de movimiento a partir de actividades y labores cotidianas, domésticas y de trabajo de mujeres tejedoras de la Sierra Norte de Puebla, y mediante exploraciones emotivo-sensoriales vinculadas con el entorno de Sierra, lo que también contribuiría al soporte de experiencia vívida.

FASE D) Laboratorio de transformación para el enriquecimiento escénico

Sesión I

En esta primera sesión, mediante el diálogo y la discusión, el equipo creativo apoyado por la investigadora y dramaturga, nos dimos a la tarea de clarificar y redefinir el contexto, contenido, enfoque, intención y recursos a considerar para el trabajo creativo, así como la manera de llevarlo a cabo.

- Contexto: La Sierra Norte de Puebla.

- Contenido: actividades cotidianas y labores de trabajo que realizan las mujeres tejedoras de la Sierra Norte, y que contienen parte de las costumbres e ideología de las comunidades indígenas de esa zona territorial. El tejido como labor cotidiana y de trabajo, pero también abordado desde un enfoque metafórico que hable de la mujer como tejedora de la unión familiar y comunitaria, así como de la importancia de lo individual en lo colectivo. Revaloración de la femineidad como conjunto de cualidades, características y comportamientos atribuidos a la mujer mexicana tradicional, que si bien están comprendidos bajo un estereotipo ideal de la mujer perteneciente a un contexto sociocultural específico como lo es México y sus comunidades indígenas, representando un ideal colectivo de atributos tradicionales propios a éstas mujeres, que en incontables ocasiones ha sido tema de debate y polémica, sin considerar que también dicho rol hace referencia no solo a una parte de nuestra cultura y raíces prehispánicas, sino también alude a características biológicas, así como a actividades y comportamientos que hacen referencia a ciertos valores como la dedicación, la muestra de afecto, la educación y los cuidados de la familia y la descendencia, actividades y comportamientos que consideramos dignos de valorar, por lo que no se intentará generar mediante la obra una crítica hacia ese rasgo cultural, sino presentarlo como parte de nuestra cultura, mostrando la importancia de su existencia y revalorando todo lo que está implicado detrás, y que consideramos hace referencia a la belleza del rol tradicional de la mujer mexicana e indígena, rol que se ha modificado, amplificado y consolidado con el transcurso del tiempo, mediante mujeres que como entes activos y productivos de su sociedad, se constituyen ante sí mismas y la comunidad, como mujeres independientes que desempeñan diversos roles al interior de las familias y la sociedad, tales como: trabajadoras, compañeras, esposas, amas de casa y madres, entre otros; además la obra

pretende abordar lo materno como capacidad femenina, conformando parte del valor intrínseco de la mujer, y como un área de la que se desprenden múltiples de sus actividades cotidianas.

- Intención: hacer presente a las comunidades indígenas a partir de un sector específico de ellas (las mujeres tejedoras), con el fin de contribuir a generar una valoración por su existencia, labores y actividades.

- Enfoque: metafórico y de belleza, en donde se considerará a la metáfora no solo como:

(...) un mero recurso expresivo sino una forma de modelar la percepción y construir conocimiento, [como una actividad social que] trasluce el contexto y la experiencia del sujeto de enunciación, en donde el sujeto metaforizante es un sujeto social, concreto-histórica y socialmente situado-que se dirige a un oyente concreto en una situación concreta (Lizcano, 1999:31,35).

La belleza será la lente bajo la cual se buscará retratar y plantear el contexto y el contenido abordado, belleza que busca abarcar no solo la presencia y actividades de esas comunidades, sino también a la mujer indígena, que por sus características físicas y conductuales, no son consideradas bellas bajo la noción estereotipada y globalizada del ideal femenino de belleza, ideal que es manejado por los medios masivos de difusión como un cuerpo-producto de consumo, vinculado explícitamente con la sexualidad y bajo el cual las mujeres son aceptadas y valoradas por la sociedad.

Identificación del espectador con la obra: a partir del contenido, los elementos escenotécnicos empleados y un lenguaje de movimiento sencillo y directo que nazca de gestos y movimientos retomados de las actividades cotidianas y de trabajo de las mujeres tejedoras¹⁶, diversificándolo para acentuar su presencia.

¹⁶ “(...) por lo común los gestos y las acciones se pueden convertir en danza si tiene lugar una transformación interna en la persona; una transformación que la saca del mundo ordinario y la coloca en un mundo de sensibilidad elevada”. Spencer, Paul. Antologías. Investigación social e histórica de la danza en contextos no escénicas. Citado por Islas, Hilda en Interpretaciones de la danza en la Antropología, (s.d.): 2.

Un medio a considerar para el trabajo de transformación creativa es generar una estructura coreográfica sencilla, digerible y accesible para el espectador, pensada y construida para guiarlos (a través de su percepción) mediante la coherencia generada entre lo abordado, los recursos o elementos empleados y lo experimentado por las bailarinas.

De la manera de trabajar: en equipo y por consenso.

Sesiones II y III: Investigación de campo

Acercamiento al informante

Para resolver las necesidades surgidas del análisis de las experiencias estéticas y fenomenológicas, se decidió realizar una investigación de campo en la Sierra Norte de Puebla, que mediante el acercamiento con algún grupo de mujeres indígenas tejedoras de la región (que nos permitiera visitarlas para observarlas y realizar algunas entrevistas), nos sea posible profundizar en el contenido de la obra, generar una experiencia vivida en las bailarinas/creadoras y obtener material a partir del cual se amplifique, diversifique y construya lenguaje de movimiento.

La principal herramienta de la investigación de campo será la observación, pues lo buscado es generar una interpretación de la información capturada subjetivamente por las bailarinas, es decir, realizar una traducción personal que permita posteriormente generar una adecuación de la información hacia los objetivos, enfoque e intención de la obra.

La información capturada mediante la observación y el diálogo con las tejedoras, fungirá como elemento detonador para la improvisación (siendo ésta la herramienta empleada para la transformación creativa de la obra), es decir, la información será retomada como punto de partida, como elemento propiciador del movimiento y evocador del contexto, contenido, intención y enfoque de la obra, considerando que uno de los objetivos de la transformación de la obra, es un generar un discurso que de lo descriptivo vaya a lo metafórico con la intención de lograr una multiplicidad de significaciones en la experiencia estética.

Objetivos de la investigación de campo:

- Observación general del contexto, entorno, comportamientos y forma de vida.
- Observación de las mujeres y sus actividades cotidianas, maneras de interrelacionarse, vestimenta y usos del rebozo.
- Concientizar lo sensorialmente percibido y las emociones que provoca el lugar.
- Conocer la forma de vida de las mujeres tejedoras y las actividades cotidianas que realizan.
- Observar la manera de tejer.
- Indagar sobre elementos vinculados al contenido de la obra.

Procedimiento:

Iniciamos una búsqueda por internet, de la cual se pudo localizar (entre otros) al grupo de mujeres artesanas Tlatzumaque Sohuamé, ubicado en el pueblo de Atla en el municipio de Pahuatlán al norte del Estado de Puebla, proyecto integrado por 23 mujeres nahuas, artesanas, textiles y bordadoras. Se decidió contactar a este grupo debido a su autonomía, a su labor en bordado indígena y sobre todo porque la información que daban de sí mismas sobre su trabajo, era acorde con los objetivos, intención, enfoque y sentido que se le quiere dar a la obra:

“La vida de mujeres es difícil en el campo, juntas trabajando nos va mejor (...), así mejoraremos juntas nuestro ingreso, haciendo rendir las pocas horas diarias de las que disponemos para bordar en casa mientras atendemos a nuestras familias (...), hemos aprendido a escucharnos e integrarnos a pesar de nuestras diferencias... porque somos mujeres (...), nosotras hacemos bordados como nos enseñaron nuestras abuelas”.
(Recuperado de: <http://tlatzumaquesohuame.wordpress.com>)

Habiendo decidió trabajar con ellas, se les contactó por teléfono para explicarles el proyecto y preguntarles si estaban interesadas en colaborar con nosotras; al aclararles que se trataba de un proyecto de investigación con fines artísticos y académicos, mas no políticos, gubernamentales ni de lucro, accedieron a que las visitáramos para realizarles algunas entrevistas y observar su forma de vida y trabajo.

Previo al encuentro con el grupo de mujeres artesanas, realizamos una guía de entrevista grupal, y se definieron y asignaron los tópicos de las entrevistas individuales.

- Entrevista grupal:

Historia del grupo

El bordado: cómo lo aprendieron, qué hacen, piensan y sienten mientras bordan.

Vivencias al ser parte del grupo.

Organización del trabajo dentro de las actividades diarias.

Vínculo de la familia con esa actividad.

Impacto de esta labor: personal, familiar y comunitario.

Opinión sobre el vestuario de la obra.

- Entrevistas individuales:

Lidia: actividades cotidianas y la familia.

Herlinda: usos del rebozo.

Atenas: ideología y tradiciones en torno a la actividad del bordado.

Julieta: festividades.

Resultados de la investigación de campo:

Al llegar al pueblo de Atla, alrededor de 11 mujeres de la comunidad de artesanas nos estaban esperando en una habitación de la casa de Blanca Gómez, mujer indígena artesana que representa a la agrupación y lleva la organización general. De manera amable y con aire de cercanía, Blanca nos invitó a entrar en la habitación, en donde todas las mujeres se encontraban sentadas formando un gran círculo al cual nos integraron como si fuéramos parte de la comunidad, pues el lugar que nos dieron permitía cerrar el círculo que estaban formando. Blanca nos presentó con la comunidad y realizó la función de traductora, puesto que la mayoría de mujeres no hablan español, siendo así, nos dispusimos a darles los motivos de nuestra visita, pidiéndoles su permiso y autorización para realizarles algunas preguntas, primero a todo el grupo y después de forma individual, también se les pidió permiso para observar su trabajo y grabar toda la sesión. Una vez contando con su aprobación, iniciamos la entrevista grupal, de las voces de todas y a través de Blanca, nos fueron narrando su historia como grupo, la manera en la que se originó, el apoyo que recibieron de dos mujeres francesas, que sin ningún otro fin más que el de ayudarlas, les enseñaron a organizarse, a trabajar en equipo, a invertir, a pulir y detallar su trabajo, a trabajar con otro tipo de materiales y empleando recursos de mercado que les permitirían obtener un producto artesanal de mayor calidad para elevar su costo de venta; también les enseñaron a valorar sus conocimientos y su trabajo,

a darlo a conocer ante la comunidad, el gobierno, empresas privadas e inclusive en el extranjero. Después, al preguntarles sobre la manera en que empezaron a realizar el bordado, mencionaron que es una costumbre familiar del pueblo y casi exclusiva de las mujeres, pues todas las mujeres bordan para ellas mismas o sus hijas, y solo algunas deciden realizar esta actividad también como trabajo, ya sea que lo hagan de manera individual vendiendo sus productos a los visitantes, a través de sus maridos quienes los venden en Pahuatlán a los pobladores y turistas, o decidan unirse a la comunidad de mujeres artesanas del pueblo. Respecto a la manera en que se integran las mujeres del pueblo a la comunidad artesana, señalaron que cualquiera lo puede hacer, ahí reciben capacitación por parte de sus compañeras, para posteriormente decidir si se sumarán como bordadoras o confeccionando las prendas (dependiendo el interés y habilidades de cada una). Señalan que el bordado que realiza la comunidad es muy difícil y pesado pues la complejidad de las figuras, el material que emplean, así como la calidad que exigen, requiere un trabajo minucioso y preciso, por lo que muchas mujeres han entrado y salido de la agrupación, de igual forma mencionan que tanto el bordado como pertenecer a la agrupación, representa una actividad agradable por la convivencia que hay entre ellas, pues cuando bordan platican sobre sus vidas y se ayudan entre sí, permitiéndoles conocerse más y tener relaciones más estrechas, también mencionan que es una labor gratificante, pues les permite contribuir económicamente al sustento familiar, y que de esta forman han podido aprender la importancia y valor del trabajo grupal. Sin embargo, a pesar de eso, el bordado como trabajo sigue siendo la última prioridad entre las actividades que realizan, pues lo principal para ellas es atender la casa, la familia, la agricultura y por último el trabajo en la agrupación, señalan que regularmente el bordado lo realizan en sus casas y solo se reúnen ahí para entregar el pedido, generar acuerdos, capacitar a otras mujeres, entre otras cosas. Finalmente mencionan que como grupo desean que su trabajo se dé a conocer en muchos más lugares y se reconozca.

Una vez terminada la entrevista grupal, se les solicitó nos indicarán quienes deseaban y podían (por el idioma) ayudarnos a realizar 4 entrevistas individuales que serian realizadas por cada una de las integrantes de Morpho-Azul.

La entrevista se Lidia se centro en las actividades cotidianas y la familia. La mujer entrevistada señala que el bordado como actividad cotidiana es una costumbre heredada e iniciada en la niñez, es una labor que realiza como parte de sus actividades domésticas

para ella misma o la familia. Como labor de trabajo lo realiza en su casa después de haber concluido sus responsabilidades para con su esposo, sus hijos, los ancianos, los propios del hogar (dando de comer a los animales, limpiando la casa, lavando ropa, haciendo y sirviendo la comida) y del trabajo en el campo (recolectando y sembrando flores y frutos), para finalmente bordar al final del día o en sus ratos libres o de descanso. Menciona que generalmente los hombres no bordan, y tampoco realizan actividades domésticas porque deben trabajar, pues son quienes tienen la responsabilidad de mantener a la familia, y aunque pocos son los que las ayudan bordando o vendiendo las artesanías, poco a poco algunos hombres van dándose cuenta de la utilidad económica del bordado, y de la importancia de Tlatzumaque para el pueblo.

La entrevista de Atenas se enfocó en la ideología y tradiciones en torno a la actividad del bordado, por lo que se decidió la realizara con la mujer voluntaria de mayor edad, Doña Francisca, quien señaló que ella, al igual que otras mujeres de su edad, han encontrado una utilidad económica de uno de sus conocimientos, pues al aportar dinero al hogar han adquirido un mayor valor para sus familias y comunidades, sintiéndose nuevamente útiles en su sociedad, además, al ya no tener responsabilidades para con la familia, pueden dedicar más tiempo a esta actividad, las mujeres adultas con esposo e hijos son las que al tener mayor carga de responsabilidades, pueden dedicar menos tiempo al trabajo, siendo éste su última prioridad, mientras que las mujeres jóvenes y solteras son las que pueden involucrarse más. Doña Francisca se siente orgullosa de transmitir sus conocimientos, y siente que así puede retribuir al cuidado que recibe de las más jóvenes. También señala que existe un ritual de iniciación en el bordado que es realizado al pie de la montaña, y dedicado a la deidad que “les ayuda a poder bordar y bordar bien”, también señala que hay veces en que una mujer pierde la habilidad de bordar, entonces debe acudir a la montaña llevándole una prenda bordada como ofrenda para que le permita volver a bordar.

En su entrevista, Herlinda indagó principalmente sobre los usos del rebozo, encontrando que es una prenda multifuncional pues las mujeres lo usan como bolsa pata guardar cosas personales, para el trabajo cargando leña, fruta, etc., o para cargar a sus hijos, Herlinda incluye como anotación importante que el uso de esta prenda sigue vigente en todas las mujeres jóvenes y adultas.

Respecto a lo festivo mencionaron que solo tienen una feria que se realiza del 06 al 12 de Mayo en donde celebran a todos los santos de la iglesia de su comunidad, pero no es una festividad en la que participen todos los habitantes de Atla, porque no es importante para todos.

Una vez concluidas las entrevistas, nos tomamos un momento para observarlas bordando e interactuando, tomando anotaciones individuales que posteriormente serían revisadas y compartidas. Posteriormente las bailarinas/creadoras les platicaron un poco sobre la obra para poder pedirles su opinión respecto al vestuario, señalando que el vestuario no les es funcional para bailar y sienten que no les permite representarlas. Las mujeres se acercaron muy interesadas, tomaron los vestuarios revisando minuciosamente el tipo de tela, el corte, los colores y el bordado, concluyendo que en efecto no podría ser funcional porque al faltarle tela a la parte de abajo no permite tener espacio para moverse, que el vestido no las representa pues ellas visten de falda y blusa, mientras que la manta es un material que no ocupan y la tela elástica no la conocen, señalan que el bordado de los vestidos fue hecho a máquina y lo consideran de mala calidad. Dijeron les gustaría que se usara su vestimenta tradicional, pues otras personas lo usan sin preguntar o pedir permiso, y les da orgullo y alegría saber que quieren representarlas, señalando que inclusive las mujeres jóvenes del pueblo ya no quieren usar la vestimenta por pena. Se ofrecieron a enseñarnos su ropa tradicional y la manera de ponérsela, explicando que hay una forma específica para vestirse, colocarse la falda y la faja, nos llevaron dos nahuas, una blanca que es para ocasiones especiales, y la negra que usan cotidianamente y para el trabajo, también llevaron una blusa bordada y una faja, dos de las mujeres más ancianas y que hasta el momento se habían mostrado poco participativas, se ofrecieron para vestir a una de las bailarinas, entre las dos mujeres le colocaron la falda mientras Blanca nos explicaba la manera de plegarla para que quede al tamaño de cada mujer, sin embargo también dijeron que esa falda la hicieron para “una señora muy gorda”, por lo que los pliegues fueron demasiados, causándoles gracia la manera en la que finalmente quedó colocada al amarrarle la faja, señalando que aunque la falda fuera para una de ellas, las bailarinas son demasiado delgadas, y que de requerir una nahua tendría que ser con medidas específicas para ellas, mientras tanto la bailarina se colocó la blusa y la metió en la falda, las mujeres al ver esto la corrigieron diciendo que primero va la blusa para que quede por dentro de la falda: al finalizar le pedimos a la bailarina que realizara algunos movimientos de la coreografía para probar la

funcionalidad de la vestimenta para la danza, al verla las mujeres de la comunidad se sorprendieron realizando exclamaciones de sorpresa, asombro y también comentando entre ellas sus impresiones. La bailarina recalcó lo cómodo que resulta el tipo de falda para moverse tanto en piso como de pie, y para realizar todo tipo de movimientos.

Posteriormente nos llevaron a otra habitación en donde guardan todos sus materiales para enseñarnos los tipos de bordados y colores que manejan, acordando que serían ellas quienes realizarán las blusas del vestuario, mientras que por practicidad se buscaría a alguien en la ciudad para que confeccionara las faldas. Posteriormente les preguntamos si ellas realizan el bordado de cintura, Blanca nos dijo que actualmente pocas mujeres del pueblo saben realizarlo debido a que es un trabajo muy complicado, pues mediante el telar de cintura se confecciona en su totalidad una prenda de uso tradicional indígena llamada quechquémitl, señalando que es una prenda con la cual las mujeres cubren el torso. Blanca nos dijo que su abuela es la única del pueblo que aún teje en telar de cintura, y aunque a ella y otras mujeres de su familia les enseñó, es algo que no practican por la dificultad que representa. Blanca se ofreció a llevarnos a conocer a su abuela, a lo que accedimos gustosas, tras caminar algunas cuadras llegamos a una casa de madera, lámina y paja en donde vive la abuela de Blanca con una de sus hijas, la señora de aproximadamente 85 años, salió a recibirnos, Blanca nos presentó con ella en Náhuatl, pidiéndole que nos mostrara la manera en la que teje, la señora sacó sus instrumentos (dos palos de madera, una faja de palma y una silla muy pequeña de madera), amarró la faja a un tejido que se encontraba sujetado a un árbol (tejido que ya estaba realizando), se colocó la faja por detrás de la cintura y mientras tejía, Blanca nos iba explicando lo que estaba sucediendo. Le pedimos permiso para grabarla mientras tejía pero ella se negó, Blanca nos explicó que sus creencias religiosas no le permiten dejar que la graben, y que la única vez que accedió fue porque el presidente municipal se lo pidió explicándole que sería para un promocional de Pahuatlán como pueblo mágico. Terminada la demostración nos despedimos de ellas y agradecemos a todas las mujeres de la agrupación por permitirnos conocerlas, ellas agradecieron nuestra visita invitándonos a regresar nuevamente, quedando como compromiso regresar por las blusas y para mostrarles el resultado del trabajo.

Sesión IV

En esta sesión se dio lectura al material recopilado de la investigación de campo, con la consigna de encontrar información que se vinculara con los elementos detectados para la transformación y enriquecimiento de la obra.

La comunidad creativa se percató, que aunque la obra retoma elementos de la vida de las mujeres tejedoras de la sierra, fue construida desde la forma de vida de la ciudad, en donde todo sucede a otra velocidad y la gente realiza muchas actividades al mismo tiempo, mayormente se prioriza al trabajo sobre la familia o simplemente las prioridades son sumamente variables, considerando que la vida actual en las ciudades no permite tener tiempo para disfrutar la realización de cada actividad, ni percatarse de la convivencia con el entorno y todo lo presente.

La observación del entorno, de la corporalidad y gestualidad de los habitantes, nos habló de un ritmo de vida más lento que en la ciudad, pues la gente camina despacio, sus semblantes son serenos, sus cuerpos se observan sin tensiones, se toman momentos para sentarse, descansar, platicar u observar el entorno, la gran mayoría se traslada a pie y las mujeres lo hacen en grupos. También observamos que su convivencia con la naturaleza es familiar por ser algo a lo que están habituados, pues sus casas por como están ubicadas y construidas, nos parecen ser parte de la naturaleza al estar rodeadas por ésta. Al trasladarnos de un lugar a otro dentro del pueblo, observamos que el contacto y trato entre toda la comunidad es sumamente cercano y familiar, todos se saludan cada vez que se encuentran y todos se conocen. La manera en que están distribuidas las casas denota que son parte de una comunidad, pues aunque cada familia tiene su casa, comparten la cocina, el patio, el baño o alguna otra habitación.

Respecto al tipo de vestimenta observamos que las ancianas son las únicas que siguen usando la vestimenta tradicional (compuesta por nahua negra hasta media pantorrilla, blusa blanca de manga corta con bordado sobre el busto, faja roja y pies descalzos), en donde la amplitud de la nahua les permite moverse cómodamente y realizar todas sus actividades, y aunque la vestimenta les cubre el cuerpo prácticamente en su totalidad, la manera en la que está confeccionado y colocado resalta las curvas de la cadera y el busto. Las mujeres adultas usan ropa de vestir con las características básicas de la vestimenta tradicional (falda oscura a media pantorrilla, blusa clara de manga corta y

zapatos o sandalias). Las jóvenes y adolescentes no usan la vestimenta tradicional ni ropa de vestir semejante, utilizan ropa de vestir moderna, en lo único que coinciden todas las mujeres independientemente de la edad, es en el uso de la trenza baja. El rebozo es usado por mujeres jóvenes, adultas y ancianas como bolsa, para el trabajo o cargar a los niños, nadie lo usa para taparse ni como adorno (siendo que ese uso se le da en la obra), mientras que el color en que lo portan es gris. También se observaron las características y cualidades de los movimientos que realizan al bordar y al tejer en el telar de cintura.

Aportaciones de la investigación de campo al trabajo creativo:

- De la forma de vida de las mujeres de la comunidad:

Las características del entorno en el que viven.

La manera en que utilizan las mujeres artesanas su espacio de trabajo, así como el trato entre todos los habitantes del pueblo, genera un ambiente y sensación de integración, inclusión y cercanía.

La escala de prioridades en su día cotidiano, es decir, la manera de organizar y distribuir en estructura y tiempo cada una de sus actividades.

Actividades que realizan las mujeres: domésticas, de cuidado de la familia y de trabajo, dividida ésta última en actividad agrícola (cosecha de café, maíz y flores) y de bordado, que es a su vez, para todas una costumbre cotidiana, y para algunas una labor de trabajo.

El cansancio, agotamiento y pesadez que experimentan con las labores que realizan.

Las labores que realizan las mujeres acorde a la edad o etapa de vida en la que se encuentran.

La manera de vestirse como ritual aprendido.

Características de la vestimenta tradicional.

Usos del rebozo: utensilio cotidiano, de trabajo y para cargar a los hijos.

- De las mujeres tejedoras y el bordado:

Disfrute del bordado por la convivencia que se genera entre ellas.

Sentimiento de orgullo y valor por su trabajo.

Características de los movimientos que realizan al tejer.

La relación entre ellas formada por vínculos estrechos constituidos por individualidades.

El tejido como símbolo de fortaleza y de unión entre ellas y con la comunidad.

Mujer que hereda y transmite conocimientos.

Toda la información con la que se cuenta hasta este momento, considerando la generada por el acercamiento objetivo y fenomenológico a la obra, la obtenida por los dos grupos de espectadores y la investigación de campo, comenzó a producir cierta angustia en el equipo creativo, pues las bailarinas señalan que no desean caer únicamente en lo descriptivo, sino generar a través de la información trabajada creativamente, un discurso poético, metafórico, profundo y de revalorización de las mujeres indígenas y sus labores. El tener presente tanta información les suscita confusión, pues piensan que “de retomarla toda se saturaría la obra”. De lo anterior surgió la necesidad de ir vinculando la información con elementos objetivos de la obra, con lo existente y lo no existente, con elementos concretos mediante un vínculo real; con la intención de verter en la obra la información para enriquecerla. Por lo anterior, fue necesario en esta sesión, abrir un paréntesis que permitiera recordar que esta fase del dispositivo, busca retomar para reestructurar y transformar a partir de la lógica y congruencia propia de la obra, lo cual requiere un proceso de discernimiento y discriminación de la información obtenida, a partir de la vinculación de los datos. También observamos que la información empieza a marcar por un rumbo para la obra y el trabajo creativo, pues se están comenzando a distinguir qué elementos retomar, eliminar, reestructurar, afianzar, sumar, incluir y trabajar; por lo que consideramos importante en adelante, estar atentas para reconocer en dónde es pertinente usar la información y cómo usarla, con la intención de que lo descriptivo sea la vía hacia lo metafórico.

Laboratorio Sesión V: Exploración sensorio-emotiva

Con la intención de generar una exploración sensorio-emotiva que atienda la necesidad de la comunidad creativa de obtener un acercamiento sensorial con el contexto general de la obra, mediante “otro tipo de documentación que apele a lo sensorial y emotivo”, generando un mismo canal de imágenes y sensaciones a través de las cuales se conecten con la obra y entre ellas mismas, se les propuso realizar una dinámica que basándose en el recuerdo, permita evocar el entorno y las emociones generadas a partir de lo percibido durante la investigación de campo realizada en la sierra, para ellos nos valdremos de imágenes, sonidos, presencias, temperatura, aromas, tonalidades, luminosidad, texturas, etc., capturados por el cuerpo y la memoria, como detonadores del movimiento.

Evocación del paisaje: el recuerdo como detonador

El objetivo de esta dinámica es encontrar el potencial creativo y expresivo que yace en el subconsciente de las bailarinas, para ello se utilizarán las bases que sustentan la metodología del Movimiento Auténtico, debido a que este método “posibilita la integración de los contenidos inconscientes a la consciencia, a través del cuerpo y el movimiento¹⁷”; Mary Whitehouse define al Movimiento Auténtico *como un método de imaginación activa a través del movimiento que implica "seguir la sensación interna, permitiendo que el impulso tome la forma de acción física"* (Ibídem). Mientras que Karin Fleischer lo define como:

(...) el abordaje corporal simbólico que posibilita la apertura y expresión creativa de contenidos del mundo interno a través del movimiento y de la función imaginativa de la psique (...) el individuo, comienza cerrando los ojos, y desde la quietud y el silencio espera que emerja algún impulso desde adentro. Este impulso puede originarse tanto en una sensación, como en una imagen o en una emoción¹⁸.

La dinámica a continuación planteada se realizará de manera grupal y respetando la estructura básica que plantea ésta metodología, en donde una o varias personas se mueven mientras otras observan, en éste caso la investigadora será la observadora o testigo y las bailarinas el “movedor”.

- Procedimiento:

Se inició solicitando a las bailarinas tomaran un lugar en el espacio, y se colocaran en el suelo en una postura cómoda y con los ojos cerrados.

Para introducirlas en el contexto deseado, realicé una descripción del entorno de las mujeres de la Sierra, misma que fui redactando durante la investigación de campo.

Con la consigna de localizar en el cuerpo la sensación-emoción generada a cada momento se les solicitó imaginar para observar el entorno recordado, concientizando la emoción que les genera, reconociendo en qué parte del cuerpo se encuentra o focaliza,

¹⁷ La Imaginación a través del Movimiento. Recuperado de <http://www.movimientoautentico.com.ar/laimaginacion.htm>

¹⁸ ABC del Movimiento Auténtico. Recuperado de: <http://www.adepac.org/movimiento-autentico-una-forma-de-imaginacion-activa/>

para posteriormente concientizar la manera en que la sensación o emoción impacta al cuerpo, dejando que ésta se transmita a otras áreas del cuerpo para finalmente inundarlo.

- Lo observado:

Cambió el ritmo de su respiración hacia una más lenta, pausada y profunda, inicialmente hay movimiento sutil y ligero de pies, manos y dedos (como jugando con tierra), que se transforma poco a poco en movimientos de brazos y torso, movimientos lentos, circulares, suaves, amplios y fluidos que dibujan un espacio abierto, grande y tranquilo.

- Retroalimentación:

Las bailarinas señalan que se vincularon con el contexto de la obra a partir de las imágenes y texturas propias de la naturaleza: corteza de árbol, contacto con la tierra al tocarla con las manos o andar sobre ella, que también relacionaron con la fertilidad y sensualidad. También señalan que encontraron motores y cualidades de movimiento específicas.

Debido a lo anteriormente experimentado, las bailarinas tienen la necesidad de explorar las sensaciones manifestadas en un entorno real y afín tanto al contexto, como a lo vivido a partir de esta sesión. Debido a la dificultad que representa realizar un segundo viaje a la Sierra Norte de Puebla, optamos por realizar la siguiente dinámica en un lugar más cercano, pero que nos remita al entorno Serrano, encontrando como lugar idóneo por sus características, la reserva forestal Flor del Bosque, ubicada en las afueras de la ciudad.

Laboratorio Sesión VI: Contacto vívido y exploración real con el objeto

Lugar: Reserva Flor del Bosque

El objetivo de esta exploración es encontrar cómo el entorno y lo ahí presente afecta al cuerpo, qué se detona emocionalmente a partir de lo percibido, qué estados emergen en el cuerpo, y que movimientos se desprenden de éste.

- Guía para la exploración:

Reconocimiento del entorno y sus características.

Exploración libre del lugar.

Concientización de la necesidades que surgen en la exploración y cómo satisfacerlas.

Elegir un elemento para explorar, qué necesidades surgen ante él.

En qué lugar del cuerpo radica la necesidad de exploración y cómo satisfacerlo.

Impacto emocional y corporal de lo explorado.

Maneras para fusionarte con el entorno.

Concientizando de la afección emotivo-corporal.

- Lo observado

Corporalidad introspectiva, movimientos lentos, inestables y cautelosos (atribuidos a las características del terrero (tierra, piedras y vegetación).

Se acercan a los árboles para sentirlos, se recargan en ellos, acarician la corteza, juegan con las hojas, ramas, son acariciadas por las ramas de los árboles que se mueven con el viento, buscan espacios entre las ramas para llenarlos con sus brazos y su cuerpo.

Toman tierra con las manos, juegan y se cubren con ella.

Se deslizan por los árboles hasta sentarse o recostarse bajo la sombra, recorren con la mirada los árboles llegando hasta lo más alto.

Cada una toma un lugar y posición distinta: explorando la tierra, recargándose en el árbol, descansando mientras se peina, enterrando los pies en la tierra y quedándose parada, casi inmóvil, serena, quieta y contemplativa como un árbol, imitando el movimiento de los arboles, mecen su cuerpo y brazos suavemente como las ramas que son movidas por el aire, trasladando el peso suavemente de un pie a otro, movimiento de brazos que surge desde los omoplatos, llevándolos arriba para dejarlos suspendidos. Ruedan por el piso dejándose llevar, se arrastran, se desplazan en círculos por el lugar...

- Retroalimentación:

El material resultante de ambas exploraciones, apunta hacia un entorno construido y reflejado por el cuerpo en movimiento, hacia un vínculo con la obra a partir de un contexto de naturaleza, misma que es propia de la Sierra y sus habitantes. Consideramos que estos elementos pueden funcionar como punto de partida para generar la atmosfera de dicho contexto y su gente, pues ese entorno es parte sustancial de la personalidad del lugar construyendo no solo el entorno, sino también el tipo de vida que ahí se lleva y que permea en su modo de pensar, actividades, creencias, corporalidades, etc., por lo que se propuso explorar estos elementos para transformar y reelaborar el inicio de la obra, con la intención de que a través del cuerpo y el movimiento, las imágenes y sensaciones

exploradas, construyan el contexto, la atmosfera, el espacio y el tiempo, de acuerdo al contenido, intención, enfoque y objetivos de la obra.

Laboratorio sesión VII: El inicio de la obra

Para la estructura general de la pieza, se decidió retomar la manera en que las mujeres tejedoras organizan sus actividades cotidianas, así como la escala de prioridades que conforman su día a día.

Atendiendo a la sensación de insatisfacción que manifestaron las bailarinas respecto al actual inicio de la obra, se trabajará en este para su reformulación. Las bailarinas proponen conservar el trazo original con el que dos de ellas entran a escena, pues consideran importante mantener el momento de encuentro que se genera a partir de éste, mismo que les recuerda a la manera en que se encuentran y saludan los habitantes de las comunidades de la Sierra; ésta sección se enriquecerá con información proveniente de la documentación referente a las labores que realizan las mujeres al iniciar el día, complementando dicha información mediante la imaginación de las bailarinas; también se sustituirán los movimientos que hacen referencia a jalar hilos para tejer, por el material obtenido de las exploraciones sensorio-emotivas previamente realizadas, para ir construyendo el entorno y la atmosfera deseada.

Para poder conjuntar los elementos e intenciones mencionadas, se utilizará la improvisación como recurso creativo y de transformación, generando para ésta sesión las siguientes consignas de cuestionamiento:

- ¿Cómo dichas mujeres inician su día?
- ¿Qué hacen al amanecer?
- ¿Cómo se preparan?
- ¿Cómo es su encuentro con el entorno y la comunidad?

Además de todo lo anterior, se enunció una consigna específica para una de las bailarinas que originalmente no era parte del inicio de la obra:

- Estar atenta a lo sucedido y sentido, encontrando el momento para integrarse, retomando el material de las exploraciones sensorio-emotivas.

Para esta improvisación se decidió utilizar una pieza musical que fue elegida por las bailarinas debido a que las ubicaba en el contexto de Sierra y el entorno de naturaleza.

Lo observado:

Dos de las bailarinas inician de pie dentro de escena, ubicándose cerca de sus lugares originales de entrada, ambas en una postura encorvada e introspectiva, y en un vaivén suave parecieran poco a poco ir despertando, la postura lentamente se vuelve más erguida, suben los brazos, se sacuden y estiran; el cuerpo, la mente y los sentidos se conectan, se despiertan. Realizan movimientos circulares de torso mientras los brazos recorren el cuerpo hasta llegar a la cabeza para acomodarse el cabello, mientras continúan en un expandir y cerrar de todo el cuerpo, los movimientos circulares se extienden a los brazos ampliándose cada vez más, comenzando a dibujar con el cuerpo el entorno imaginado mediante movimientos amplios, circulares, lentos y suaves; poco a poco se acercan una la otra, y trasladando el peso de una pierna a otra, se genera el momento encuentro, en donde gradualmente las dos comienzan a moverse al unísono y en espejo mientras continúan expandiéndose, una de ellas continúa acariciándose el cabello, mientras la otra comienza a mover los dedos de los pies como si estuviera jugando con tierra, la otra bailarina pronto se suma a esa exploración del piso con sus pies, generando un movimiento y desplazamiento que las acerca cada vez más hasta quedar apoyada una en la otra; en un contacto físico hombro con hombro caminan juntas, por momentos parecieran volverse una sola persona, el movimiento se unifica y poco a poco levantan sus brazos semejjando ramas de un árbol que al igual que ellas también despierta, son parte del entorno en donde entonces también son naturaleza, sus miradas hacia arriba dibujan el cielo y las copas de los árboles; sin perder el juego de los pies con la tierra poco a poco se separan, una de ellas continúa meciéndose como movida por el aire, mientras la otra comienza a sujetarse el cabello con las manos, los movimientos circulares y el vaivén las llevan al piso, se observa material obtenido de la exploración en flor del bosque, pues una de ellas comienza a jugar y lanzar “la tierra”, mientras la otra pareciera estar metiendo sus brazos “entre las ramas de los árboles”, el juego o trabajo con la tierra se hace presente en las dos, mientras tanto la bailarina restante entra a escena caminando lento en un trazo recto que atraviesa la sala, y sin observarlas directamente, se ubica en una esquina quedándose de pie en casi aparente inmovilidad, asemejándose a un árbol que se mece con el viento; mientras la tercer bailarina atraviesa el salón, las otras dos continúan jugando con la tierra y su cabello, poco a poco y

arrastrándose y rodando por el piso, se acercan a los pies de la mujer-árbol recargándose para ser mecidas por ella, quien lentamente levanta sus brazos que se transforman en ramas, de repente una de las bailarinas sentadas a los pies, comienza a peinar a la otra, mientras ésta última pareciera jugar y acariciar la corteza del árbol en el que se recarga, el movimiento de brazos de la que está de pie, poco a poco se hace más grande abarcando el torso y las piernas sin moverse de su lugar, de pronto una de ellas realiza un trazo por el piso y alrededor de la que se encuentra de pie, encontrando en sus piernas semiflexionadas un lugar para recargar su cabeza, así los brazos como ramas dibujan un abrazo hacia ella que no se concreta, quedándose en una sutil y breve caricia, la bailarina restante las observa recostada en el piso imitando el movimiento de la que se encuentra de pie; poco a poco se separan avanzando en diagonal hacia abajo, y manteniendo un ritmo lento, comienzan a dibujar con el cuerpo actividades domésticas que hacen referencia a cosechar, moler maíz, cocinar, trabajar en el campo, cargar y arrullar a un bebé, mientras alternadamente y por momentos vuelven a ser naturaleza.

Retroalimentación con las bailarinas:

Refieren una fuerte conexión con el entorno de naturaleza encontrado en la Sierra, también mencionan imágenes que al ser compartidas les genera conectarse una con la otra. La bailarina que se incluyó en el transcurso de la improvisación, refiere haberse dificultado entrar debido a que no quería romper con la conexión y energía generada entre las otras dos bailarinas, y lo que le permitió hacerlo fue el entorno de naturaleza dibujado creado por ellas, quienes señalan que el «despertar» en el entorno de naturaleza siendo parte de él, permitió una entrada y conexión natural con la tercer integrante. El final de la improvisación comenzó a señalar la segunda sección de la obra, la cual pareciera ir enfocada a las actividades cotidianas y domésticas de la mujer Serrana, material que será retomado para trabajarlo y profundizar en sesiones posteriores. Ésta improvisación, además de proveer material de movimiento, permitió establecer una consigna para la siguiente improvisación, así como algunos elementos que se quiere estén presentes en toda la obra, permeando cada momento y situación.

- Las sensaciones de tranquilidad, quietud, armonía y libertad vinculadas con el entorno de naturaleza presente en la Sierra.
- La textura-imagen de tierra bajo los pies.

Consigna para la siguiente improvisación:

- Despertar con un sentido de reconocimiento y exploración del entorno, evocando a través del cuerpo lo «presente» y siendo parte de él.

Observación y retroalimentación:

La atmósfera y entorno de naturaleza fueron muy evidentes, se hizo presente el paisaje a través del cuerpo en movimiento y entre ellas. Las bailarinas refirieron dificultad para conectarse entre sí debido al estado introspectivo e individual de la exploración; refieren haber sido “tierra, arboles, viento, semillas, pero nunca mujeres”, al respecto señalaron que en la improvisación previa pudieron transitar entre los dos estados, mujer y naturaleza. En esta improvisación, la tercera bailarina pudo integrarse fácil y rápidamente debido a que su conexión con ellas y lo que sucede en escena fue a través de la imagen exclusivamente de naturaleza. Se aclaró que no se busca un énfasis tan acentuado en el entorno-naturaleza, pues al ser tan predominante y fuerte, no las deja ser mujeres, conectarse entre ellas, ni plantear al entorno como algo cotidiano ni con una conexión habitual. También señalan que la música empleada para estas improvisaciones, las dispara emocional e imaginariamente a un contexto solo de naturaleza, en donde se pierde la intención de hacer presente a la mujer de Sierra desde su realidad cotidiana; además la integración de esta pieza con la demás música de la obra, aunque no genera un choque auditivo, tampoco tiene un vínculo con la realidad concreta que se desea abordar, situando al discurso en terrenos mucho más abstractos, por lo que las bailarinas propusieron buscar un audio con cuerdas o guitarras para que desde ese instrumento se genere el vínculo con los sonos tradicionales que son utilizados originalmente en la obra, por lo anterior les propuse la pieza “Pájaros” de Gustavo Santaolalla (pieza tocada en Ronroco instrumento musical de cuerdas originario de Cochabamba, Bolivia.) pues a mi parecer genera una atmosfera apacible, de libertad, amplitud y armonía, pero también vinculada a la presencia humana.

Para decidir qué elementos retomar para la construcción del inicio de la obra, se considerará para la estructura base aquello que contribuya a generar la atmosfera deseada, que dé a conocer el entorno y la relación que establecen con éste al ser parte de dicho contexto, aquello que permitió generar una conexión entre ellas comenzando a «dibujar» los lazos que sostienen a la comunidad. Por lo tanto se decidió hacer una combinación de las dos improvisaciones previas, utilizando la música propuesta y

rescatando algunas de las imágenes surgidas por permitir construir el contexto de Sierra, y vincularse con el enfoque femenino y de belleza.

Consignas para la tercera improvisación:

Mujer de la Sierra que inicia y se prepara para su día en un entorno de naturaleza.

Conexión habitual con el entorno-naturaleza.

Evocación del entorno a través del cuerpo.

Tránsito entre el estado de naturaleza y ser mujer.

Momento de encuentro con la comunidad: trazo espacial original, saludo cercano.

Entrada de la tercer integrante a partir de la conexión con el entorno: imagen sensación de árbol que contempla y se mece para finalmente transformarse en mujer.

Brazos como ramas que cuidan y dibujan un abrazo inconcluso.

Descansar e interactuar a la sombra del árbol-mujer.

Observaciones, resultados y retroalimentación:

Con la estructura para la improvisación establecida más la música sugerida, la evocación del entorno de Sierra y las mujeres que ahí habitan e inician su día, se manifestó a través de los cuerpos en movimiento, y bajo un tránsito continuo y evolutivo entre un estado dual de mujer-naturaleza, construyéndose una atmosfera apacible de convivencia armoniosa, en donde el tiempo parece transcurrir tranquilo. Las bailarinas manifestaron haber transitado del estado de mujer a naturaleza de manera natural y fluida, conectándose con el entorno entre sí sintiéndose una comunidad de mujeres que se cuida y apoya.

De esta improvisación surgió la necesidad de editar la música para hacerla más larga, pues la duración de la versión original no permite desarrollar todo lo planteado; las bailarinas propusieron que se le agregara a la introducción de la pieza sonidos de la naturaleza, planeándose que ese sonido puede funcionar como hilo conductor no solo de las piezas musicales o secciones coreográficas, sino también de lo sentido e imaginado.

Laboratorio Sesión VIII: Enriqueciendo el inicio de la obra

Dimos inicio observando las grabaciones de las improvisaciones de la sesión anterior, con el objetivo de decidir qué elementos de los generados conformarían esta sección de la obra, además para continuar vinculando información que permita enriquecerla. Esta observación puso de manifiesto la ausencia de ciertos elementos o detalles de lo real, propios a lo que comenzaba a construirse a partir de las improvisaciones: La ausencia de

la vestimenta y el rebozo hicieron evidente lo necesario de su presencia, pues el entorno construido parecía incompleto sin ellas, preguntándonos entonces cómo satisfacer esa necesidad de manera coherente.

Partiendo de información proveniente de la investigación de campo (entrevistas y observación), y con la imaginación como recurso para resolver y generar propuestas, se empezaron a plantear posibilidades para incluir la falda y el rebozo:

- Como preparación para las actividades: Para una de las bailarinas, la coherencia obedece al hecho de prepararse para su día, lo que implica vestirse, arreglarse y tomar lo que necesita para dichas actividades, en este caso el rebozo.
- Como elemento cotidiano: Otra de ellas se enfocó en despertar y conectarse con el entorno y la comunidad, en donde la vestimenta al ser un elemento ineludible y cotidiano, constituye para ella un elemento secundario, proponiendo iniciar ya vestida, mientras que el rebozo para despertar e iniciar su día no le fue necesario. A la tercer bailarina le resulta incoherente e innecesario iniciar ya vestida, debido a que su conexión inicial con la obra es a partir de un estado de naturaleza, previendo que posteriormente al «transformarse en mujer» sí requerirá del vestuario, con lo cual se hace evidente otra necesidad por resolver: ¿cómo incluir su vestuario en el espacio escénico?; tras una lluvia de ideas se decidió incluirlo como dato descriptivo al retomar, por un lado, la manera tradicional como las mujeres se colocan la nahua, pero sumando la imagen de las dos mujeres de la Sierra que en la investigación de campo vistieron a una de las bailarinas. Lo anterior arrojó la siguiente posibilidad: la falda estaría desde el inicio dentro de escena, para que en el momento y lugar en donde sucede la transición de «árbol a mujer», las dos bailarinas que ya están vestidas y se encuentran recargadas en ella, la vistan lo mayormente apegado a la manera tradicional, de manera semejante a como sucedió en la visita a las artesanas.

También se consideró pertinente retomar desde el inicio y durante toda la obra, el manejo circular del espacio interpersonal que hacen las artesanas, debido a que genera sensaciones de inclusión, igualdad y cercanía. Esto nos condujo a pensar en el horizonte externo de la experiencia, al ser el espacio de representación una necesidad inevitable de la obra, en donde deseamos que la estructura física del lugar, con sus reglas implícitas de interacción, no pre delimite el espacio ni la división entre público y espectadores, por lo que se requeriría de un lugar que permita que sean los cuerpos, el movimiento, los

trazos y la energía lo que diseñe o genere el espacio y la intención que éste conlleva, situándonos entonces no en el espacio teatral tradicional, sino en uno que permita construir y reforzar el contexto general bajo el cual se sitúa el tema de la obra, señalándonos un espacio abierto, al aire libre, que no tenga los recursos técnicos que delimitan al espacio teatral tradicional; lo cual también conlleva otras situaciones técnicas y discursivas por resolver y decidir, tales como la manera de estar o incluirse en el espacio escénico cuando éste en realidad no existe (al menos como tradicionalmente se conoce); a fin de resolver lo anterior nos planteamos la siguiente pregunta: A qué responde entrar, salir o mantenerse en el espacio escénico.

Hablar del horizonte externo pensando en el espacio de representación, comenzó a llevarnos a terrenos donde lo artístico pareciera no estar presente, esto lo señala Lehmann (*ibídem*) al hablar del performance, mencionando que la aparente pérdida de criterios artísticos lo lleva a plantar a la obra como un trabajo. También las bailarinas-creadoras reflexionaron que trabajar desde la experiencia del público, y realizar un análisis de la obra a partir de ellos “te confronta como creador y ejecutante”.

Consignas para la siguiente improvisación:

Nota: Además de lo establecido en las improvisaciones previas, se probará la música editada con sonidos de naturaleza al inicio a manera de introducción.

- Partiendo del deseo por retomar la manera en las que las mujeres artesanas delimitan su espacio de trabajo y convivencia, con la intención de construir un espacio de inclusión y cercanía, así como el deseo de construir el espacio escénico con los cuerpo, el movimiento y la energía, les propuse que pensando en lo anterior cada una tomara un lugar en el salón para dar inicio a la improvisación.
- Concientizar el estado corporal, mental y emocional con el que darán inicio al desarrollo de la improvisación.
- Tener presente durante la improvisación que el espacio será construido mediante su ubicación en él, los trazos, el movimiento y la energía.
- Incluir la falda y el rebozo con las posibilidades que previamente planteó cada una de ellas.

Observaciones y retroalimentación:

El sonido de naturaleza agregado al inicio de la pieza musical, permitió generar el contexto no solo imaginariamente sino también auditivamente.

De las ubicaciones espaciales y estados corporales, mentales y emocionales: Una de ellas se colocó sentada y de perfil, ubicándose abajo-izquierda, en un estado un tanto alerta y activo, preparándose para el día (peinándose, colocándose la falda y el rebozo como herramienta cotidiana y de trabajo), otra se ubicó centro-derecha, iniciando recostada $\frac{3}{4}$ de perfil en el piso sobre la falda de la tercera integrante, despertando con el día en un estado sumamente relajado, mientras la última se ubicó arriba-izquierda, colocándose de pie y de espaldas, en un estado de naturaleza, como presencia serena que contempla. Las bailarinas comentan que este inicio funcionó a manera de preparación o introducción lógica para las acciones y sucesos por desarrollar, permitiéndoles “conectarse desde sensaciones e imágenes reales con la obra”. La manera en la que se colocaron para iniciar, hizo evidente la tridimensionalidad del espacio, mientras que la cercanía de una de ellas reforzó las presencias como reales.

Las bailarinas comentan que “el hecho de ser vestida o vestir durante la transformación de naturaleza a mujer, nos permitió tener una mayor conexión entre nosotras, además nos generó una sensación de cuidado por la familia, y de apoyo comunitario”. El cómo colocarle la falda, deberá ser trabajado durante las siguientes sesiones para lograr equilibrar lo descriptivo (manera tradicional de colocarse la nahua), con el enfoque de belleza para hacer de ese momento un ritual cotidiano danzado.

Laboratorio Sesión IX: Concretando el inicio

Con la finalidad de concretar el inicio de la obra, en esta sesión se recapitulaban tanto los elementos que intencionalmente fueron incluidos en la estructura de las improvisaciones, como aquellos que fueron surgiendo estableciéndose por sí solos dentro de ésta, lo cual nos lleva a tener como elementos fijos: una estructura, acciones y sucesos a partir de los cuales se desarrollarán mediante la improvisación los movimientos.

- Recapitulación de elementos permanentes en toda la obra:

Estructura del día cotidiano de las artesanas como estructura general de la obra.

Sensaciones de tranquilidad, quietud, armonía y libertad vinculadas con el entorno.

Imagen-sensación de textura de tierra bajo los pies.

Construcción de un espacio circular, incluyente y de cercanía.

- Recapitulación de la estructura de la primera sección de la obra:

Inicio dentro de escena y con la distribución espacial previamente establecida.

Dos de ellas mujer de Sierra que inician y se preparan para su día en un entorno de naturaleza, mientras la tercera inicia como presencia vinculada con la naturaleza.

Inclusión de la falda y rebozo bajo la lógica y coherencia de cada una:

Como preparación para las actividades.

Como elemento cotidiano.

En la transformación a mujer como dato referencial.

Momento de encuentro con la comunidad: trazo espacial original.

Dueto de encuentro con la comunidad: saludo cercano que comienza a construir el sentido de comunidad, sosteniendo o apoyándose en el otro.

Tránsito entre el estado de naturaleza y mujer: evocación del entorno a través del cuerpo.

Trío: conexión e interacción entre las tres mujeres mediante la imagen de sentarse a la sombra del árbol- mujer.

- Acciones y estados:

Los que conlleva el inicio de cada una: despertar del cuerpo y la mente, prepararse para el día peinándose y vistiéndose, estado de naturaleza contemplativa.

Trío (interacciones sucedidas): mientras ellas se recargan disfrutando el momento, los brazos como ramas son mecidas por el aire, una peina a la otra, mientras esta última siente la corteza del árbol, bajar un fruto, brazos como ramas que cuidan y dibujan un abrazo inconcluso, transformación a mujer en donde la visten de manera tradicional haciendo del momento un ritual cotidiano danzado.

Laboratorio sesión X: La transición y exploración para la segunda sección

Debido a que la estructura general de la obra se basará en la estructura que tienen las mujeres de la Sierra para su día, y a que lo concretado hasta el momento ha permitido plantear el contexto el que se sitúa el tema de la propuesta escénica, en coherencia con el contenido, se considera pertinente abordar en la siguiente sección de la obra, el trabajo en el campo y las labores domésticas. Por lo que el objetivo de la siguiente improvisación es generar material de movimiento que permita ahondar, enriquecer y diversificar lo referente a dichas actividades, haciéndolas presente como parte importante de lo que implica esa vida, pero desde el enfoque de belleza planteado, por lo que se iniciará la exploración que pretende dar paso a la construcción de la segunda sección de la obra.

Para la siguiente improvisación se utilizará la pieza musical con la que originalmente se abordaban algunos elementos referentes a las actividades cotidianas (Maladi).

Consignas para la improvisación:

- Se partirá de lo previamente establecido y concretado.
- Continuar explorando la manera de colocar la falda respetando en la mayor manera posible la manera tradicional de realizarlo, trabajando tanto por la practicidad como el enfoque de belleza.
- Al finalizar la colocación de la falda, abordar libremente labores domésticas y de trabajo, basándose en lo señalado por las artesanas, lo observando y la imaginación.

Observaciones y retroalimentación:

Al colocarle la falda surgió un trazo y desplazamientos circulares alrededor de la bailarina, en donde debieron estar bien sincronizadas para realizar la acción de manera eficiente, ágil y cómoda (por ser un ritual cotidiano), haciéndose evidente un sentido de cuidado, atención y ayuda por el prójimo. Posterior a la colocación de la falda y al dejar seguir la improvisación, surgió en ellas “una necesidad de empezar a moverse juntas”, haciendo un pequeño trío en donde si bien comenzaban a desplazarse teniendo en mente iniciar con las actividades domésticas, el desplazamiento fue hombro a hombro, en donde una de ellas (la que fue vestida y ocupaba el centro del trío), marcaba la pauta para la acción mientras las otras dos la seguían, surgiendo movimientos que hacían referencia a jalar hilos pero también a recolectar o cosechar en el campo, el movimiento fue lento, suave, fluido y constante, por momentos en unisonó o en canon, generando que la transición para la siguiente sección de la obra se diera por sí sola. Posterior a ese pequeño trío hubo una separación o rompimiento que les permitió abordar individualmente las actividades domésticas sin perder la imagen y sensación de comunidad. Surgieron movimientos que hacen referencia a: cocinar en olla, tomar café, tender la cama o la ropa, descansar bajo el rayo del sol, mecer a un bebé, limpiar la casa, los muebles, sembrar, cosechar, arar la tierra, por momentos reunirse para compartir algo del trabajo o apoyarse. También retomaron algunos movimientos presentes previamente en la obra y que hacen referencia a las actividades domésticas: moler maíz y echar tortillas. Esta improvisación permitió construir a través del cuerpo y el movimiento, un espacio descriptivo compuestos por otros espacios imaginarios y concretos, evocados mediante la memoria y la imaginación, espacios que daban a conocer no solo las labores

cotidianas, sino también la manera particular de realizarlas y la afección corporal y anímica, arrojando estados corporales referentes al esfuerzo y cansancio, estados mentales de concentración y estados anímicos de alegría. Fue como presenciar las actividades al interior de las casas, en los diferentes lugares de éstas, un ir y venir ágil y hacendoso de las mujeres pero a un ritmo diferente al que sucede en la ciudad, trabajando solas pero sin dejar de ser parte de un grupo, comunidad y contexto.

Las bailarinas manifestaron que la pieza musical empleada para la improvisación “no les funcionó del todo”, pues el ritmo las lleva a un estado mucho más dinámico del necesitado y no les permite un desarrollo energético evolutivo, por lo que realizaron las siguientes propuestas a explorar en las improvisaciones subsecuentes:

1ª Improvisación) Retomar desde la transición hacia la nueva sección, la pieza musical con la que originalmente iniciaba la obra (Ariles) y continuar con ella durante toda la improvisación.

2ª Improvisación) Para la transición en forma de trío, retomar únicamente el sonido de naturaleza, y para el rompimiento e inicio de las actividades cotidianas usar la pieza “Ariles”.

3ª Improvisación) Al finalizar la colocación de la falda introducir los sonidos de naturaleza como transición hacia el trío, una vez que da inicio el trío también inicia Ariles.

Observaciones y retroalimentación:

La primera prueba las ubicó de inmediato en las actividades cotidianas, dejando sin espacio a la transición (trío) y a las imágenes y sensaciones que en ésta se generan.

La segunda opción les generó una sensación de vacío, alejándolas del contexto y ubicándolas en cualquier entorno de naturaleza, dificultándoles abordar las actividades cotidianas.

En la tercera improvisación, el breve momento de sonidos de naturaleza les permitió: a una de ellas concretar la transformación del estado de naturaleza a mujer, mientras que las otras dos pudieron dejar atrás ese estado, introduciéndose paulatinamente durante la transición-trío a las actividades domésticas.

Laboratorio Sesión XI: Recopilación del material

Se recapituló la estructura musical que por sí sola fue generándose durante las improvisaciones previas, para realizar la edición y probar su funcionalidad.

Elementos seleccionados para la estructura de esta sección de la obra:

La transición inicia mediante un trío en el que se concreta el estado de mujer y comienzan a surgir destellos de tejer y cosechar como actividades cotidianas.

Trazo espacial: diagonal hacia abajo-izquierda.

Imagen: combinar la imagen-sensación de jalar hilos y cosechar.

Características de la acción: avanzar juntas hombro a hombro, siendo la que se encuentra en medio quien propone y guía, moviéndose en unísono o canon.

Características del movimiento: suave y fluido.

Rompimiento o separación para abordar las actividades domésticas: para ello cada una seleccionó (a partir del material surgido en la improvisación de la sesión anterior), ciertas actividades para enfocarse:

Lidia: alimentar a las aves y barrer.

Atenas: cosechar, mecer a un bebe y sembrar.

Herlinda: cocinar e ir por la ropa para llevarla al río a lavar.

Se decidió volver a revisar los elementos concernientes a la experiencia estética, fenomenológica, la documentación y elementos surgidos de la improvisación, con la finalidad de vincularlos entre sí, y puntualizar los elegidos a favor de la construcción coherente de la obra.

- De la experiencia fenomenológica: Revisar el sentido, estructura y claridad de los solos improvisados, así como de los movimientos y frases existentes que hacen referencia a las actividades domésticas Rescatar la imagen y sensación de volar. Atender la necesidad de abordar lo materno debido al enfoque de revaloración femenina.
- De la experiencia estética: Profundizar en el contenido abordado y diversificar la presencia de elementos retomados de las actividades cotidianas.
- Elementos para enriquecer y transformar esta sección: Diversificar los movimientos retomados de las actividades cotidianas y de trabajo para acentuar su presencia. Lo materno como capacidad femenina y parte de las actividades cotidianas. La belleza y sensualidad como características presentes en la mujer Serrana.

- De la documentación: manejo del espacio interpersonal, el bordado como costumbre y actividad cotidiana, labor meticulosa y precisa pero también creativa.
- Elementos previamente existentes retomados: Un diseño circular en el centro del escenario, en donde estando en el piso parecían jugar o enredar los rebozos, movimientos y frases de volar, la presencia de dos solos improvisados y movimientos referentes a actividades cotidianas y labor de parto.
- Elementos surgidos de la improvisación: momento de reunión para compartir el trabajo, descansar de las actividades del día haciendo notar el calor, el sudor y agotamiento.

Laboratorio sesión XII: Vinculando la información

Considerando todo lo anterior se decidió improvisar sobre las siguientes propuestas:

- Al finalizar el momento en que cada una aborda diferentes actividades cotidianas, se reunirán en una actividad doméstica para compartirla, teniendo en mente el círculo que en la versión original de la obra hacían, en donde parecían jugar, enredar y sacudir los rebozos, pero considerando el manejo actual del espacio.

Resultado: la improvisación las condujo hacia una imagen de lavar ropa a la orilla del río por ser una actividad idónea para compartir, el círculo se transformó en una pequeña diagonal ubicada en la parte más baja del escenario lado izquierdo, en donde los movimientos existentes se transformaron a favor de la imagen evocada.

- Con la intención de retomar el primer solo para clarificarlo, se requirió generar el espacio para darle cabida coherente. Las bailarinas encontraron como camino lógico: separarse de la que realizará el solo, teniendo la imagen de ir a tender la ropa en un árbol a la orilla del río.

Resultado: La resolución propuesta no únicamente generó continuidad entre las acciones dando espacio para el solo, sino también generó un pequeño dueto en donde mientras esperan a la sombra de un árbol, integran al bordado como costumbre y actividad cotidiana, precisa, detallada y minuciosa pero también creativa.

- Para el primer solo se propuso retomar parte del material resultante de la improvisación sobre actividades domésticas (descansar bajo el rayo del sol, tomar agua, secarse la frente) y sumar movimientos de lo cotidiano ya existentes en la obra (moler maíz y hacer tortillas).

Resultados: El solo continuó construyendo la atmósfera deseada, denotando el desgaste físico a consecuencia de las actividades realizadas y el clima, integrando una imagen femenina y sensual pero a la vez sutil, de la mujer que trabaja en el campo y se refresca poniendo agua sobre su cabello y piel.

- Después del solo se probó retomar el material previamente existente en la obra y concerniente a la imagen-sensación de volar.

Resultado: se generó una transición natural en donde la bailarina que termina su solo, retoma el vínculo con las demás integrándolas mediante un trazo circular y una secuencia en donde todas «vuelan», que al terminar, dio paso espontáneo al siguiente solo.

- Se propuso que este solo inicie continuando con la imagen-sensación de volar y estar parada en la orilla del voladero de la Sierra, pero integrando el manejo del rebozo.

Resultado: se obtuvo claridad en la intención del segundo solo, así como una integración bella y positiva del rebozo que no solo permitió obtener la imagen y sensación del aire soplando a tu alrededor, sino también dio paso a abordar el momento del parto dentro de este mismo solo.

- Se decidió retomar los movimientos existentes previamente en la obra que hacían referencia a la labor de parto, pero esta vez en un pequeño trío, proponiendo entre todas que dos de ellas asistieran a la que estaba realizando el solo, siendo ella únicamente la realice los movimientos referentes al parto.

Resultado: permitió recuperar e integrar los movimientos existentes de manera coherente, al tiempo de clarificar el sentido, cualidades y estructura de los mimos, debido a que los movimientos referentes al parto, fueron realizados solamente por una de ellas, las otras dos bailarinas generaron movimientos referentes a recibir a ayudar, contribuyendo a reforzar el sentido de ayuda comunitaria.

Laboratorio Sesión XIII

Debido a que se desea rescatar los usos que las mujeres de la Sierra dan al rebozo, al mismo que clarificar el sentido del segundo solo, se decidió probar que la bailarina que acaba de abordar el tema del parto, continúe en su solo dando un uso al rebozo vinculado con la maternidad, por lo que la sesión se inició tomando un momento para

pensar en lo que conlleva dicha función, encontrándose lo siguiente: sostén, protección, resguardo y cobijo.

- Improvisación grupal para obtener claridad y material para el segundo solo:

Consigna: Retomando la función maternal del rebozo, explorar las actividades que realiza una madre con su hijo recién nacido.

Observación: el manejo del rebozo permitió construir la presencia imaginaria de un niño, estableciéndose una relación de cuidado y amor mediante movimientos que hacen referencia a diferentes formas de mecer o arrullar, amamantarlo, cambiarlo, arroparlo y jugar con él.

Todo este material se retomó para el segundo solo, generando un uso descriptivo y emotivo del rebozo, así como una imagen y sensación bella en estas actividades. Se decidió utilizar la pieza musical “Maladi” desde que inicia la parte maternal del solo, debido a que la alegría que conlleva la música, permite reforzar el enfoque de belleza y revaloración deseado.

Laboratorio Sesiones XIV y XV: Manejo de telar en plano real y metafórico

Para la siguiente sección de la obra se desea rescatar y vincular los siguientes elementos:

- Del acercamiento al material de trabajo: intención de interacción real con el telar.
- De la experiencia estética: la presencia generó una expectativa de tejido real, y también se observó que requiere ser equilibrada respecto a los demás elementos que conforman la propuesta, para que tenga una mayor importancia en la constitución de sentido.
- De la experiencia fenomenológica: necesidad de interacción con los espectadores, imagen-sensación del cuerpo como hilos.
- De la investigación de campo: el tejido como trabajo es la última actividad del día, lo individual en lo comunitario, lo grato de tejer como actividad compartida y lo satisfactorio de esta labor.
- Retomar el material de movimiento existente referente a tejer y enriquecerlo con la observación de las tejedoras.

Vincular estos elementos plantea una posibilidad para establecer en sentido metafórico, una comunidad generada a través de los hilos y la danza, reforzando a su vez la idea del tejido como unión comunitaria.

Se les solicitó a las bailarinas, que considerando lo anteriormente planteado y las posibilidades que su vinculación ofrece, tomen un momento para imaginar maneras y medios para abordar y resolver. De las contribuciones de todas, se comenzó a construir una imagen grupal, en donde del telar se desprenderían hilos que estuvieran amarrados a ellas (tal como sucede con el telar de cintura), hilos que también llegarían hasta los espectadores, con la intención de interactuar con ellos y generar una red de unión. Por lo que paralelamente se comenzaron a definir las transformaciones que requerirían realizarse al telar, atendiendo a los siguientes elementos:

- Practicidad para transportarlo y colocarlo: disminuir la longitud, ojal en la orilla para ser colocado como cortina. Tubo metálico para cortinas de longitud ajustable que permita regular el tamaño de acuerdo a las necesidades del objeto y el espacio.
- Requerimientos a partir de las necesidades de la obra: agregar tres bloques con 10 tiras de tela cada uno, del mismo color del telar y con resorte en la base para que puedan jalarlos y darlos al público.

Para esta sección se decidió continuar utilizando la pieza “Maladi” (usada desde la parte maternal del solo), debido a la alegría y energía que esta les genera.

Propuestas a explorar para la transición a esta sección:

- Mientras se realiza la última parte del solo, las otras dos bailarinas se acercarán al telar bajo la consigna del «cuerpo como hilos», vinculado a lo—ondulante— sensual.

Resultados: esta propuesta no funcionó para las bailarinas por ser un cambio radical de imagen y sensación respecto a lo anteriormente abordado, por lo que se decidió retomar los movimientos con los que originalmente iniciaba la obra (y que hacen alusión a jalar hilos), para acercarse al telar y comenzar a vincularse con él y con el tejido como actividad de trabajo. Esta propuesta permitió retomar parte del material existente, otorgándole a través del sentido del movimiento coherencia a los sucesos. La bailarina que termina su solo se integró a esta sección bajo la siguiente lógica: dejar el rebozo en

el lugar en donde inició la obra, por encontrar en este un lugar de resguardo, seguridad y protección, para entonces con esa alegría que genera una nueva vida, dirigirse hacia el telar e integrarse a la actividad.

- Para resolver el bailar unidas al telar, se propuso retomar una diagonal escalonada por niveles previamente existente.
- Las bailarinas propusieron bajar a dicha diagonal retomando la sensación del cuerpo como hilos, pues una vez unidas al telar mediante los hilos, podían conectarse con dicha sensación y trasladarla al cuerpo en movimiento.
- Pensado en lo individual dentro de lo comunitario, ya estando en la diagonal se retomará una sección existente en donde cada una tiene movimientos diferentes que parten de una misma intención e imagen: jalar hilos y tejer en telar.
- Posteriormente se retomarán tres frases existentes que hacen referencia a tejer en telar.

Resultados: las ideas expuestas, al ser producto de la vinculación entre una intención clara, maneras de abordar, información recopilada y material existente, permitieron descubrir y proponer resoluciones concretas, cuyo resultado fue coherente y armonioso, no solo bajo la lógica de la obra misma, sino también en la experiencia de las bailarinas; por lo que se decidió seguir avanzando bajo esta lógica de creación basada en retomar elementos para generar propuestas colectivas, para posteriormente en otras sesiones ir limpiando y ajustando el material o estructuras concretadas.

- Pensando en el tejido real y el trabajo comunitario, se propuso realizar un trenzado con los hilos que tienen amarrados a la cintura; por lo que fue necesario explorar diversas maneras o mecanismos para realizar dicha actividad, así como movimientos que permitan seguir construyendo la imagen de tejer, mientras posibilitan el trenzado.

Resultados: después de probar varios mecanismos y movimientos, se concretó uno estructurado bajo diversas propuestas hechas por todas las integrantes del equipo creativo y la dramaturga, en donde jalando hilos, entremezclándose, girando, saltando, observándose unas a las otras, se logró el tejido real bajo la intención deseada.

- Para generar una interacción con los espectadores que permita construir a través del tejido y la danza una comunidad, se propuso que una vez terminada la trenza, llevar los extremos de los hilos hacia tres de los espectadores para que estos los sostengan.

Resultados: los hilos como cuerpos con los cuales se comparte el espacio escénico (pues van desde el fondo del escenario hasta los espectadores), generan un espacio de mayor profundidad debido a la perspectiva que dibujan, así como otras sensaciones, pues aunque las bailarinas refieren extrañeza al ver y sentir el espacio ocupado y construido por los elementos mencionados, reflexionan a partir de su experiencia, que “en la DC utilizar objetos para construir con ellos el espacio existente entre los bailarines y con los espectadores, no es algo que se dé normalmente en las propuestas escénicas”, mientras que por otra parte externalizan un gusto por lo que visualmente se logra, mientras que “la imagen-sensación de bailar entre hilos se vuelve real”.

- El espacio construido dio lugar para retomar un dueto y otro solo existentes originalmente en la obra, en los cuales se desea trabajar lo siguiente:

De la experiencia fenomenológica: clarificar la intención del dueto y solo, y generar una interacción más cercana con los espectadores, haciéndolos de alguna manera participes.

De la experiencia estética: continuar con el tejido como acción real, enriquecer el uso del telar para recalcar su presencia.

De la investigación de campo: Siguiendo la lógica bajo la cual las mujeres de Sierra organizan sus actividades, y atendiendo a la idea de que conforman una comunidad a través del tejido (como actividad laboral), se propuso que dueto y solo se realicen al mismo tiempo, el dueto entre los hilos que sostiene el público y el solo en la base del telar.

Resultados: Retomando material previamente existente y adaptándolo a las necesidades actuales, se logró una continuidad de lo abordado, tanto en los sucesos como en la intención, imágenes y sensaciones, clarificándose la estructura y sentido del solo al combinar imágenes y sensaciones (cuerpo como hilos, sacar hilos, tejer, “bailar entre hilos de colores disfrutando lo creado-tejido”), mientras el dueto les permitió tener una interacción real entre ellas y el telar.

Laboratorio sesión XVI: Cuadro final

Información a retomar:

- Del acercamiento fenomenológico: incomodidad con el uso que se le daba al rebozo y la velocidad del movimiento en donde estaba incluido.
- De la conducta no verbal: cuestionar la pertinencia de lo festivo en la última sección de la obra y la manera de llegar a ello.

Atendiendo a lo anterior, se les pidió a las bailarinas tomarán un momento para imaginar el final de la obra, cómo les gustaría que terminara, qué imagen y sensación desearían abordar en el final, concluyéndose lo siguiente: Continuar con la imagen de estar unidas al telar por un hilo (como cordón umbilical) bailando entre hilos de colores, concluyendo con una imagen como retrato, estando juntas a los pies del telar finalizando su día.

Propuestas:

- Sacar más hilos de telar para amarrarse a ellos y seguir bailando-tejiendo.
- Retomar frases que se tenían con el rebozo en la última sección de la obra, pero realizándolas con el hilo al que se encuentran amarradas.
- Recoger los hilos que tiene el público y sin desamarrarse terminar en los pies del telar.

Observaciones y resultados: aunque el material de movimiento retomado requerirá más tiempo y ensayos para adaptarlo al nuevo uso y características del telar, también permitieron junto con los demás elementos integrados, generar un espacio y sentido cercano a lo festivo, de actividad, alegría y unión en torno al telar y el tejido, que se construyó gradualmente por sí solo, sustituyendo y eliminando la última sección y pieza musical que originalmente conformaban la obra.

Laboratorio Sesión XVII: Adaptación hacia el telar transformado

En esta sesión se integró el telar completamente transformado, por lo que se requirió explorar lo construido probando la funcionalidad y detectando necesidades, siempre considerando el uso circular y tridimensional del espacio.

Observaciones y resultados: se ajustaron los frentes de algunas frases de movimiento para acentuar la intención de estar conectadas con el telar, y con el objetivo de guiar la atención del público hacia éste; se transformaron algunos movimientos y definieron las maneras de utilizar e integrar los hilos para poder realizar los movimientos limpios (técnicamente hablando) y sin perder su intención. Debido a que algunas frases funcionaron con los hilos en la cintura y otras en la mano, se planteó la necesidad de un cinturón hecho por completo de resorte que les permitiera quitárselo y ponérselo con facilidad, también se vio la necesidad de darle una estructura más estable a los hilos pues se les enredaban en las extremidades impidiéndoles realizar con fluidez los movimientos, por lo que se decidió recortar su longitud a 7mt., y coserlos entre sí cada medio metro. Se invirtió la ubicación del dueto, quedando éste en la base del telar para tomar los hilos (listones) azules, amarrarse y entretejerlos con la trenza, mientras el solo quedó al frente, entre los hilos que sostienen los espectadores, lo que le permitió a la bailarina tener un mayor espacio para moverse y situarse como el foco de atención (tal como sucedió con los otros solos), sin perderse la presencia de trasfondo de las otras dos bailarinas, reforzando la idea de que las comunidades están constituidas por individualidades, y generando una estructura visual más armoniosa. Los ajustes hechos al telar, las transformaciones y ajustes en los movimientos y la clarificación del manejo de los hilos, permitieron integrar satisfactoriamente este elemento respecto al manejo técnico, pero también en cuanto al discurso, enfoque y estética propia de la obra.

Para el final de la obra, las bailarinas desean colocarse a los pies del telar como imagen con la que concluyen y desean se quede en los espectadores, para ello propusieron retomar como transición una frase previamente existente y referente a jalar el telar, pero realizarla en canon, para así colocarse en una posición final en donde estando juntas, cada una concluya a su propia manera con sus “actividades y su día”.

Laboratorio sesión XVIII: Postales, vestuarios y espacio escénico

El objetivo de esta sesión fue transformar y enriquecer dichos elementos a partir de la información capturada, analizada y seleccionada.

Durante el análisis de la experiencia estética de los espectadores, se observó que el programa de mano anterior cumplió con el objetivo de generar una expectativa básica en relación al tema general de la obra, situándolos en cierta área de la cultura y tradiciones

mexicanas, más no con la intención de revaloración por el trabajo y las mujeres indígenas y artesanas, por lo que se realizará una recapitulación de elementos que puedan contribuir a su transformación:

- Mantener la información general de la obra y la compañía así como el texto poético.
- Anexar créditos de: música agregada, dramaturgia, diseño de imagen y agradecimientos.
- Acentuar la textura de tierra y de corteza de árbol para evocar el entorno de Sierra.
- Eliminar la imagen del rebozo y utilizar tonalidades de acuerdo al contexto abordado para evitar caer en el terreno de la danza folklórica y lo festivo.
- Eliminar la reseña del grupo para darle una mejor distribución a la información.
- Transformar la imagen para que esta permita hacer presente a la mujeres de la Sierra y su trabajo, Para ello se planeo realizar una sesión de fotos que permitiera obtener material para seleccionar y agregar al diseño, se contactó a un fotógrafo profesional quien fue citado en el estudio de la compañía. Inicialmente se le platicó un poco del proyecto, la obra y las finalidades de la sesión, posteriormente se realizó un ensayo general para que él pudiera conocer la obra y familiarizarse con las imágenes, sugiriéndole algunos momentos para capturar. Del material obtenido por el fotógrafo se eligieron dos imágenes, la que se colocaría en la parte anterior de la postal se seleccionó porque es una imagen dinámica que hace referencia al trabajo en el campo pero también al manejo de hilos; la imagen para la parte posterior se eligió porque presenta al rebozo en un enfoque de belleza y libertad, esta imagen se colocará difuminada, casi en transparencia, con el objetivo de resaltar la información contenida. Las imágenes seleccionadas más las indicaciones previamente planteadas, fueron presentadas ante el diseñador quien trabajó la imagen, textura, tonalidades, distribución y tamaño de la información, concretando la siguiente propuesta:

Programa de mano-postales



*Tejemos vidas con instantes de trabajo, con esfuerzos rotos y descansos aplazados.
Tejemos una y otra vez saludando a la belleza y empapándonos de sueños.
Vamos por la vida con un telar a la cintura, deshilando el cuerpo entero
mientras se construye algún objeto, algún remedio para amarrar historias.
Sierra norte de Puebla, donde entre campos y bordados el cordón
umbilical de los orígenes se mantiene unido a un telar y el tiempo se
pasea entre flores de hilos y colores heredados.*

Directorio:

*Lic. Atenas Arroyo Aldana
Directora General e Intérprete*

*Lic. Lidia López Romero
Directora creativa e Intérprete*

*Linda Hernández
Administración e Intérprete*

*Lic. Julieta Arau
Relaciones Públicas e Intérprete*

Créditos

*- Creación colectiva
- Dramaturgia: Carolina R. Reyes
- Música: Gustavo Santaotalla y Chéjere
- Fotografía: Rafael Murillo Merchant
- Diseño Gráfico: Israel Pérez Díaz*

Agradecimiento:

*Grupo de mujeres nahuas artesanas Tlatzumaque Sohuame Atia
A los espectadores que con su presencia y opinión contribuyeron a la
transformación de esta propuesta escénica.*

Del vestuario:

- Debido a que las blusas se mandaron a hacer con las mujeres de la comunidad, pero en ese momento representa una dificultad trasladarse a la Sierra para recogerlas, se harán unas provisionales que buscan ser representativas sin llegar a la imitación, por lo que el diseño rescatará algunas de las características básicas de las blusas tradicionales:

Color: blanco.

Tela: algodón o manta blanca.

Diseño: cuadrado pero con forma en la cintura, pues no se llevará fajilla debido a que su colocación requiere conocimientos específicos; las blusas de las mujeres de la sierra son de manga corta, pero pensando en la practicidad para realizar los movimientos, se optará por tirante ancho que acentúe el corte cuadrado.

Bordado: las blusas tradicionales llevan bordado de colores sobre el pecho alusivos a la naturaleza, para estas blusas se eligió manta blanca bordada con guías de flores en color blanco, con la intención de hacer presente de manera sutil dicha característica. Debajo del vestuario llevarán un unitardo corto color café o carne.

- Del espacio para la representación: considerando que el horizonte externo de experiencia se desea plantear en el contexto abordado por la obra, se visualizaron las siguientes posibilidades: jardín, parque o patio. Por lo que en los subsiguientes días, se visitaron espacios acorde con lo planteado para concretar las posibilidades, definir y realizar las gestiones necesarias.

Laboratorio sesión XIX y XX: Definición de cue's musicales, espacio para el segundo momento de exposición y prueba de vestuario.

Con la música editada y el vestuario completo, se realizó un ensayo con la finalidad de establecer una estructura a partir de los cues o entradas musicales, que brinde estabilidad para las acciones y el tiempo en que deben desarrollarse, pues recordemos que lo que se concretó fue una estructura para las acciones, la improvisación e integración del material previamente existente. Para ello se hicieron conscientes los cue's que se establecieron por sí solos, y se encontraron aquellos con los que aún no se contaba o eran inciertos. En estos ensayos, además de repasarse la estructura de la obra y realizarse la limpieza de algunos movimientos respecto a su definición, mecanismos, tiempo, manejo del espacio, intención, etc.; para una mayor claridad y calidad técnica e interpretativa, también se vio la funcionalidad del vestuario, encontrándose necesario realizar algunos ajustes a las blusas para una mayor

practicidad en su colocación y uso; debido a que se desea contar con mas detalles de lo real, y aunado a que dos de las bailarinas se visten en escena, resultaba incoherente utilizar unitardo corto, decidiéndose utilizar ropa interior de licra color carne.

Respecto al espacio escénico, se encontró como lugar idóneo un jardín particular que además de evocar el contexto deseado, permitiría realizar las dinámicas para la recopilación de información de los espectadores.

La última sesión y que constituyó el ensayo general, se realizó en el lugar elegido para la segunda función, con la finalidad de probar todos los elementos que constituyen la obra, atendiendo para resolver las necesidades surgidas en la interacción con dicho espacio, y definir para estructurar el manejo de los espectadores, dinámicas y herramientas.

FASE E) La obra transformada y su impacto estético, fenomenológico y social (Segundo momento de exposición-percepción-experimentación)

E.1) Contextualización y diagnóstico de implicación

El evento se realizó el sábado 03 de Mayo de 2014 a las 11:00 hrs en un jardín privado del conjunto habitacional Lomas de San Alfonso en Puebla, Pue.

ESPECTADORES CASO

- Contextualización:

Quince días antes de la función, se localizó por teléfono y correo a las 5 personas que integraron en la primera sesión la comunidad de espectadores caso, citándolos media hora antes del inicio del evento. A su llegada se les pidió aguardaran un momento para esperar a que la comunidad estuviera completa. Transcurridos 10 minutos y para no atrasar la logística del evento, con 3 de los 5 participantes presentes, se dio inicio la sesión invitándolos a ubicarse en el espacio destinado para el diálogo, se les agradeció su presencia y recordó los objetivos del proyecto, las finalidades de la sesión y la mecánica general de participación, posteriormente se les solicitó que se presentaran con el grupo incluyendo los motivos por los que habían decidido asistir por segunda vez al evento. Cabe señalar que debido a la cercanía que se generó en ésta segunda sesión, las respuestas de los espectadores asistentes serán descritas poniendo sus nombres al inicio.

Motivos que tuvieron para asistir a la función y seguir siendo parte de esta comunidad:

Mariana Cuauehi (estudiante de danza): interés por conocer los avances de la obra.

Ernesto Cortes (gestor cultural): interés en las dinámicas que se realizaron en la sesión anterior, pues es una manera diferente para aproximarse a la danza, así como por curiosidad sobre los cambios sucedidos en la obra.

Ma. Del Rocío Serrano (ama de casa): desea apoyar el proyecto y a la gente implicada.

- Diagnóstico de implicación:

De los 5 participantes presentes en la primer sesión regresaron tres, quienes manifestaron como motivos para asistir a la función y seguir siendo parte de esta comunidad: tener algún tipo de interés por el proyecto y la relación de éste con la obra, pues para dos de ellos los motivos se relacionaron con conocer los cambios o avances

en la obra, para Ernesto, el gestor cultural, por interés en las dinámicas al constituir otra manera para aproximarse al arte y la danza, mientras que para Rocío (ama de casa) por apoyar. De lo anterior se retoma como importante para propiciar el acercamiento del público hacia las artes y la DC: el contacto personal, las formas de nombrar como consecuencia de las maneras de realizar y concebir el trabajo artístico, fomentar el interés en el público por el arte, no solo a través de la propuesta artística en sí misma sino también mediante muchas otras posibilidades que el arte en cada una de sus ramas ofrece, más aún vinculándolas con otras áreas como la investigación y la creación.

ESPECTADORES CONTROL

- Contextualización:

Se contó con la asistencia de 12 espectadores, de los cuales 4 llegaron tarde al evento y no contestaron el "Cuestionario A", por lo tanto no se considerarán dentro de esta comunidad, quedando entonces integrada por 8 personas de nacionalidad mexicana, de las cuales 6 eran mujeres y 2 hombres. Todos mayores de 18 años, oscilando entre los 25 y los 65 años de edad. Como grado de estudios la mayoría refiere licenciatura y la minoría carrera técnica o maestría.

- Diagnóstico de implicación:

En esta ocasión a diferencia de la primera sesión, la mayoría de espectadores refirieron como motivo de su asistencia apoyar o en todo caso conocer el proyecto y la propuesta escénica. Aunque la minoría hizo referencia a la invitación personal, los motivos mayormente mencionados se relacionan con la información verbalmente dada al hacer la invitación personal, pues el apoyo es hacia las personas que hacen la invitación; también la manera en que las integrantes (incluida la investigadora) nombran o se refieren al evento, se modificó al hacer referencia a un proyecto o propuesta escénica, lo que implica un contexto más amplio que cuando se hace referencia a una función de DC, por lo que se presume que la gente puede tener un mayor interés en propuestas de dicha índole, sobre las enmarcadas específicamente en una sola área como el de la DC.

Respecto a los motivos de su asistencia al evento, la mayoría refiere un deseo por apoyar, una menor proporción por conocer el proyecto y la propuesta escénica, mientras que la minoría hace referencia a la invitación personal así como el interés por las artes.

Sobre Morpho-Azul: La mayoría refiere no conocer al grupo, mientras que la minoría que lo conoce opina que les gusta el trabajo que realizan.

E.2) Concientización de la expectativa y opinión ante la DC

ESPECTADORES CASO

- Expectativas generales y factores:

Mariana: Por el espacio en el que sucederá espera que la experiencia sea más sensitiva, cercana y los envuelva más. También que los cambios en la obra se relacionen con lo que se habló la sesión anterior, es decir, aborde más lo cotidiano y la convivencia natural con el entorno.

Ernesto: Espera ver cambios en la propuesta, el espacio en el que se va a presentar al no ser un teatro convencional le genera curiosidad y cuestionamiento.

Rocío: Espera que los cambios se relacionen más con la vida cotidiana en casa, para poder establecer una relación entre la vida diaria y lo que sucede en escena.

- Expectativas en relación al programa de mano y factores con los que vincula:

Mariana: La imagen del frente hace hincapié en las personas, hace presente a la mujer, la imagen de atrás combina un tronco y una mujer generándole un sentimiento de vida, piensa en la mujer como madre tierra dadora de vida.

Ernesto: este programa le resulta más interesante y le gusta más, el que sea diferente le hace esperar diferencias en la propuesta. La imagen del frente acentúa el trabajo de la mujer; mientras que la composición de la imagen posterior le habla de patria, en donde el rebozo es un símbolo de identidad tal como lo es una bandera; también espera que la resolución técnica sea más rigurosa.

Rocío: La postal le habla del trabajo de la mujer en el hogar, en donde es el tronco, la base, siente que en esta ocasión la obra hablara de la mujer en la vida diaria.

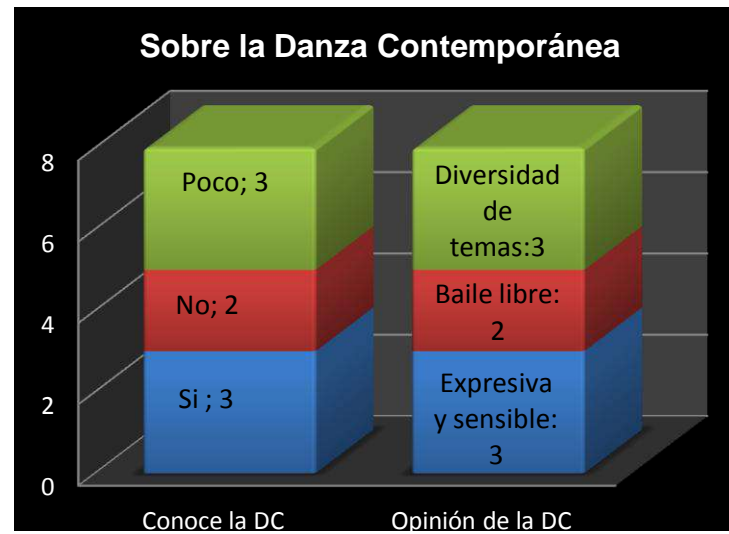
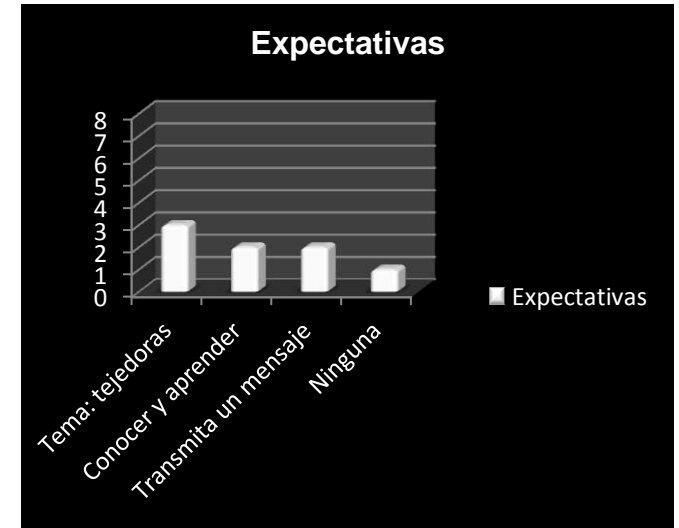
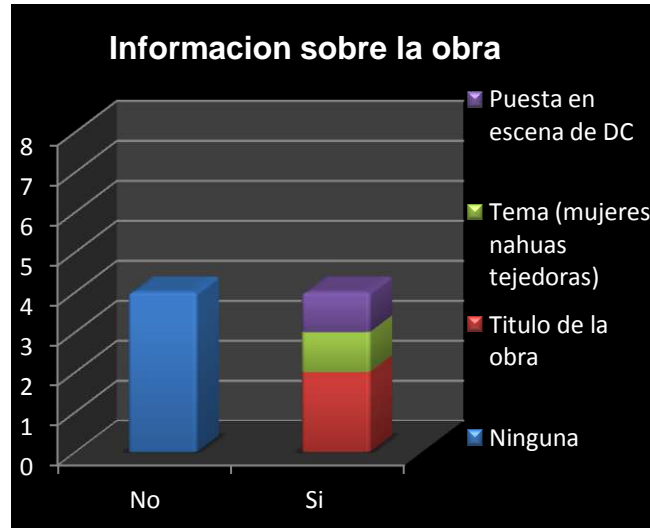
- Opinión sobre la DC:

Mariana: piensa que la DC es sumamente abierta en cuanto a lo que expresa y lo que el público interpreta.

Ernesto: opina que ésta permite a cualquiera expresarse libremente, es real, auténtica y no artificial, pues es el resultado expresivo del artista en donde el bailarín también es creador.

Rocío: es una forma natural de expresión que da cabida a todo tipo de interpretación, generando amplitud de expectativas y dando muchas posibilidades entre el espectador y los bailarines o artistas.

ESPECTADORES CONTROL



E.3) Introspección para la concientización del yo.

ESPECTADORES CASO

- Lo que les indica su postura corporal y factores con los que ello se asocia:

Mariana: su postura le habla sobre la incomodidad de estar sentada, se encuentra ansiosa por ver la presentación aunque a la vez tranquila y relajada por el entorno.

Ernesto: posición inquieta, desequilibrada, aún no se termina de sentar, de acomodar, está a la espera, nervioso, aún no está del todo en el presente.

Rocío: tensa por no lograr apartarse de problemas personales.

- Estado anímico encontrado y factores o causas a los que lo atribuye:

Mariana: contenta por los sonidos del entorno (sonidos de naturaleza, canto de aves, hojas movidas por el viento) que la apartan del entorno ciudadano.

Ernesto: nervioso e inquieto por pendientes del trabajo por resolver, también por lo que va a ver y por las dinámicas pues él tiende a auto presionarse en este tipo de situaciones.

Rocío: preocupada por problemas personales que quiere olvidar.

- Palabras encontradas:

Mariana: naturalmente bien.

Ernesto: cansancio – nerviosismo.

Rocío: preocupación y desesperación.

- Observación de las posturas corporales:

Mariana: piernas cruzadas, espalda hacia adelante, manos tomando el programa, hombros relajados.

Ernesto: espalda derecha, piernas separadas, plantas de los pies en el piso, manos sobre las rodillas y sentado en la orilla del asiento.

Rocío: manos juntas y apretadas, piernas cruzadas e inquietas, hombros tensos, expresión facial tensa, mejillas apretadas.

E.5) Registro de la conducta
Plantilla para la observación y registro de la conducta

	Aguardando la función	Primer cuadro Pájaros	Segundo cuadro Ariles	Tercer cuadro Maladi	Final
Posturas corporales	Algunos de pie caminando por el lugar. Los que están sentados piernas y brazos cruzados, espalda curva, sentados de lado recargados en el respaldo.	Sentados en el centro de la silla, la espalda un poco más erguida, ya sea recargados o inclinados hacia adelante, brazos recargados sobre el cuerpo o en los antebrazos de la silla. Piernas separadas con los pies cruzados, la mayoría con las manos juntas	Espalda un poco más relajada, curva, la mayoría con las manos juntas.	La mayoría conserva la postura corporal, algunos se inclinan hacia adelante.	Piernas separadas, plantas de los pies sobre el piso, espalda ligeramente más erguida y en el centro, aunque relajada.
Reacciones físicas	Camina por el lugar observando para elegir donde sentarse, observan el entorno, se acomodan en la silla, se observan relajados y disfrutando el entorno.	Mueven la cabeza de un lado a otro para poder observar todo lo que sucede, las cabezas y miradas se detienen en direcciones distintas.	Acomodan su postura corporal. Cada uno observa hacia diferentes direcciones de la escena.	Voltean hacia diferentes direcciones, se inclinan al frente, se recargan, postura un poco más activa.	En cuanto terminan inmediatamente aplauden, siguen observando lo que sucede en escena, bajan un poco el mentón, asienten con la cabeza.
Reacciones gestuales	Observan el entorno con un semblante tranquilo, aunque con los ojos pequeños por la luz, miran el cielo, platican.	Rostro serio, atentos pero con un semblante tranquilo.	Algunos parpadean más, otros sonríen levemente, relajan la cara abriendo un poco la boca.	Cuando entregan los hilos al público reacción de sorpresa y sonrisas.	Sonrisas, exclamaciones, aplausos, chiflidos, se muestran alegres.

E.6) Concientización de la afección de la experiencia sobre los estados corporales y afectivos

ESPECTADORES CASO

- Postura y estado corporal experimentado después de la vivencia:

Mariana: Postura lineal buscando comodidad.

Rocío: Postura relajada, manos y piernas suaves.

Ernesto: sin ansiedad, tranquilo, equilibrado, centrado, sin necesidad de ver la hora.

- Factores con los que se relaciona:

Mariana: sigue conectada con la escena, con la intención de la obra.

Rocío: lo atribuye a lo que vio, escuchó, pensó y sintió.

Ernesto: lo que presencié tuvo un estado de tranquilidad y armonía que se le transfirió.

- Estado anímico:

Mariana: contenta, tranquila.

Rocío: tranquila y feliz.

Ernesto: muy contento y entusiasmado pues ve diferente diversas situaciones de la vida.

- Modificaciones respecto al estado corporal y anímico anterior:

Mariana: sigue contenta y relajada.

Rocío: antes estaba preocupada y desesperada, ahora está tranquila y feliz.

Ernesto: estaba nervioso y tenso, ahora está entusiasta.

- Palabras que describen su estado corporal y anímico:

Mariana: cómoda y tranquila.

Rocío: relajada y feliz.

Ernesto: entusiasta y feliz.

Observación de postura y estado corporal: Mariana tiene la espalda erguida pero el cuerpo relajado. Rocío inclina la cabeza de lado, hombros, brazos y manos relajadas y quietas. Ernesto con la espalda derecha, bien sentado, hombros hacia adelante, expresión sonriente, espalda curva, los brazos se mueven libremente, mueve el torso, la cabeza, se sacude el cabello, se acomoda.

E.7) La experiencia estética y sus elementos constituyentes

ESPECTADORES CASO

- Lo más significativo de la propuesta y los factores a los que lo atribuyen:

Mariana: la escena en donde se aborda el trabajo de parto y el nacimiento de un bebé pues le significó la fuerza de la mujer. También las etapas en la vida de la mujer, así como el apoyo entre mujeres que crea lazos familiares.

Rocío: el momento donde se representó el nacimiento de un bebé le hizo valorar sus 25 años de matrimonio, en donde los hijos son su fuerza para lo venidero, ver lo feliz que ella va bailando con su hijo en brazos le recordó lo feliz que fue con el nacimiento de sus hijos, esa escena la llenó así como el inicio en donde el árbol- madre tierra, da a sus hijos sus conocimientos, experiencia y amor para que estos lo absorban, esperando que sigan su propio camino a partir de lo que toman de sus padres. Todo esto le permitió ver el problema personal y familiar por el que atraviesa desde otra perspectiva, planteándose ahora una manera diferente de abordarlo y resolverlo.

Ernesto: el trabajo de la mujer, se dio cuenta que las maneras de subsistencia conforman una cultura, la creatividad implicada en el bordado, la belleza siempre presente en la mujer y en las labores que realiza, tal como el trabajo reproductivo y de cuidado por la familia hecho con cariño y alegría, la labor de la mujer en la maternidad y crianza no solo de sus hijos sino de la sociedad, la esperanza y alegría que llega con un hijo cambiando el sentido de la vida.

- Significado que tuvo la propuesta y las razones de dicho significado:

Mariana: El papel fundamental de la madre en la unión familiar, el valor de la mujer en la sociedad al ser precursora de la solidaridad, el respeto, la comprensión y amor por uno mismo y quienes nos rodean; así como la importancia de la vida cotidiana y familiar.

Rocío: fuerza, valor, compañía, aprendizaje, fue como una medicina personal.

Ernesto: Pudo reconocer el valor de la mujer en la sociedad. Le generó entusiasmo pues a través del arte puedes ver de otra manera la vida, la realidad y ciertas circunstancias adversas que generan desesperanza, encontrando así el valor social de las artes, pues los artistas contribuyen a la vida de las personas y a la transformación de la sociedad a la que éstas pertenecen, pudiendo entonces valorar aún más su trabajo como gestor. En lo particular la propuesta lo llevó a reflexionar que el ritmo acelerado de la vida no permite

tomar en cuenta ni valorar detalles de la vida cotidiana; esta propuesta apunta a una sociedad más equitativa y justa en donde la democracia dignifica a la mujer.

- Vínculo con la obra y los motivos a los que se relaciona:

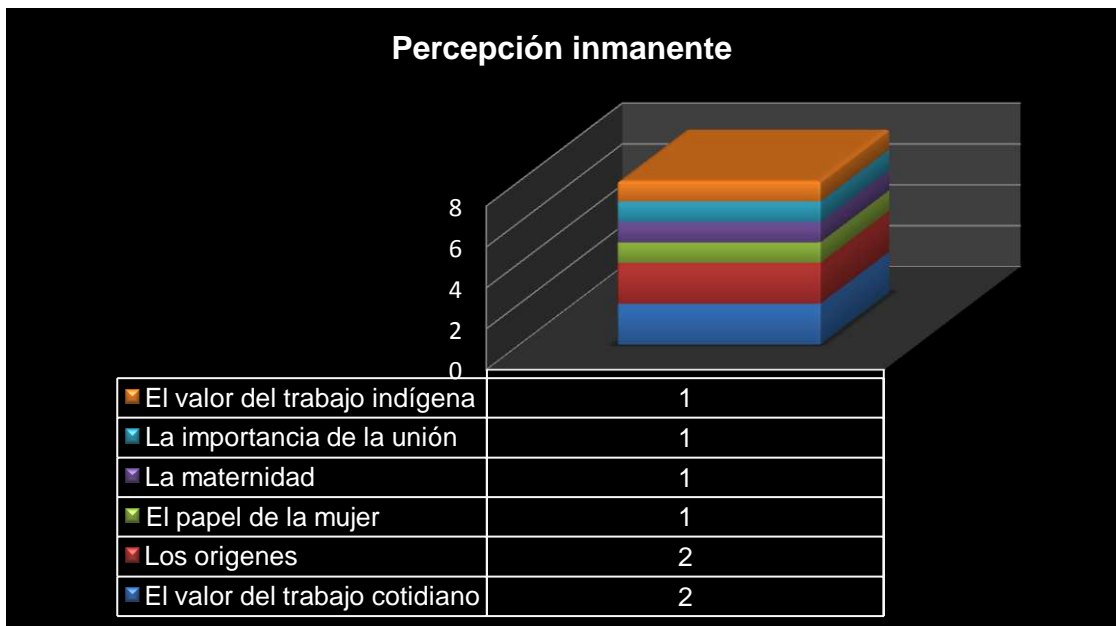
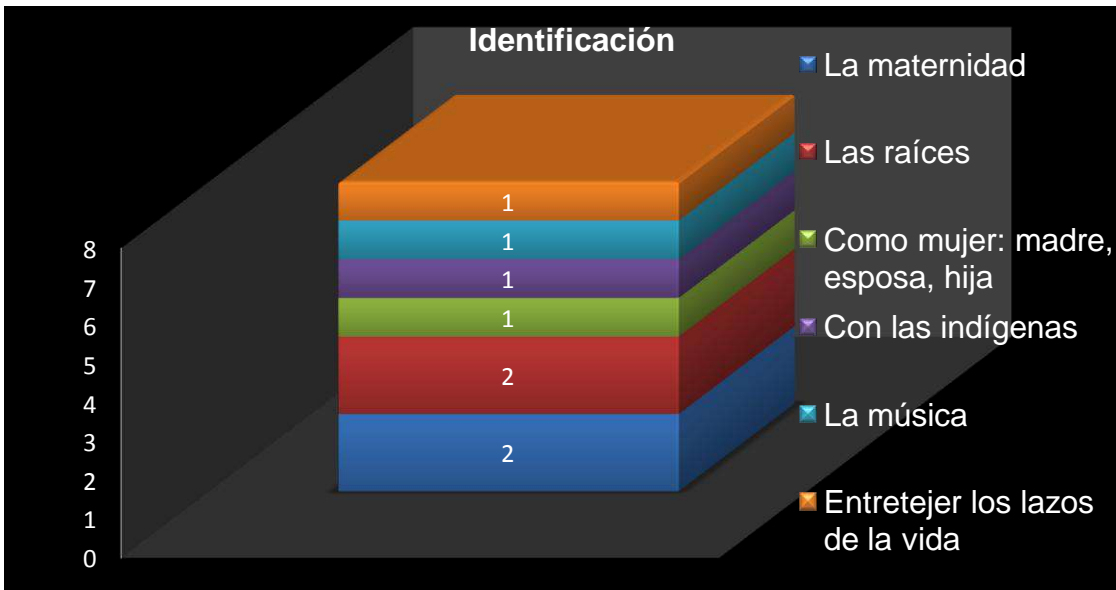
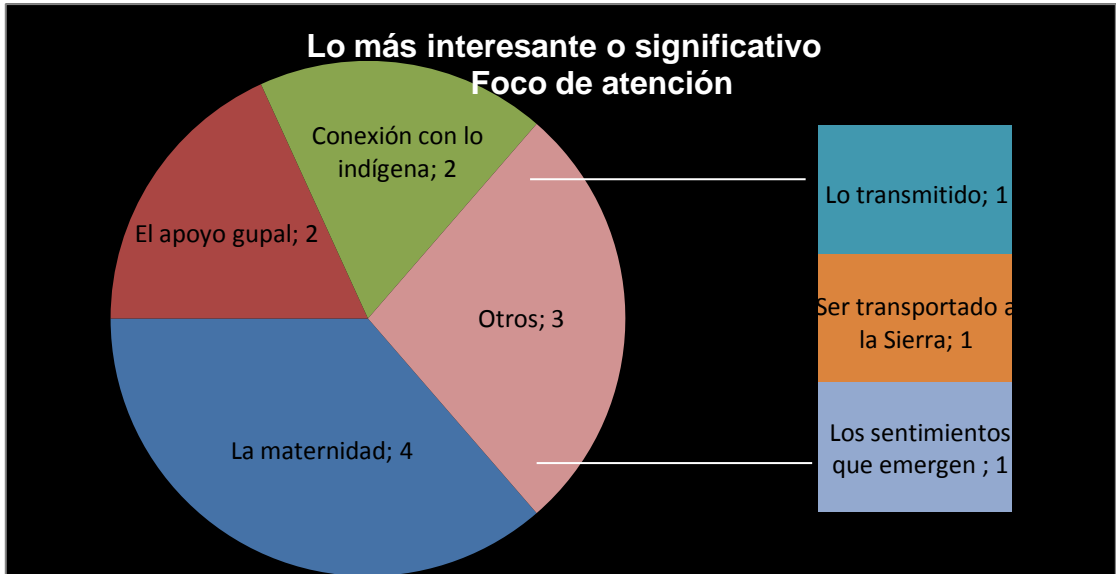
Mariana: lo que te brinda ser parte de una comunidad: seguridad, ayuda, apoyo acompañamiento, aprendizaje.

Rocío: como madre dadora de vida.

Ernesto: en ciertos ideales por los que trabaja.

ESPECTADORES CONTROL





E.8) La experiencia estética y su impacto en el noema y opinión sobre la DC

- Impacto en el noema:

ESPECTADORES CASO

Mariana: Pensó que habría un énfasis en la naturaleza pero éste fue en las personas y las relaciones interpersonales que establecen, mientras que el desenvolvimiento en el entorno fue como se da en esas regiones en donde se es parte de la naturaleza.

Rocío: Su expectativa estuvo relacionada a la primer presentación, en donde continuamente tuvo que esforzarse para encontrar el significado, por lo que en esta ocasión tenía la intención de analizar para interpretar, pero eso no sucedió, pues sin darse cuenta la obra la fue llevando y adentrando poco a poco, superando cualquier expectativa; “fue una experiencia sumamente emotiva que me ayudó de manera casi terapéutica”. Esta vez fue mucho más clara y relacionada a situaciones específicas.

Ernesto: Su expectativa estaba enfocada en cuestiones técnicas, tanto en la ejecución de los bailarines como de los recursos escenotécnicos, pero la expectativa pasó a otro plano de mayor trascendencia, quedando como lo importante el tema, lo que sintió y pensó, mientras que lo técnico pasó a un último plano de relevancia.

- Sobre la experiencia completa considerando la primera sesión:

Comentaron que les resulta novedoso que se haya abierto este espacio de estudio basado en compartir la experiencia que genera la danza contemporánea, señalando que les permitió conocerla desde otra dimensión. Encontraron en esta propuesta de investigación, mediante las dinámicas que plantea, otra manera de aproximarse a la obra de arte y la danza, permitiéndoles valorarla mucho más debido a que les permitió ser conscientes del trabajo y los procesos implicados en la creación artística, y ser testigos de los cambios y avances que tuvo no solo la obra, sino también el grupo.

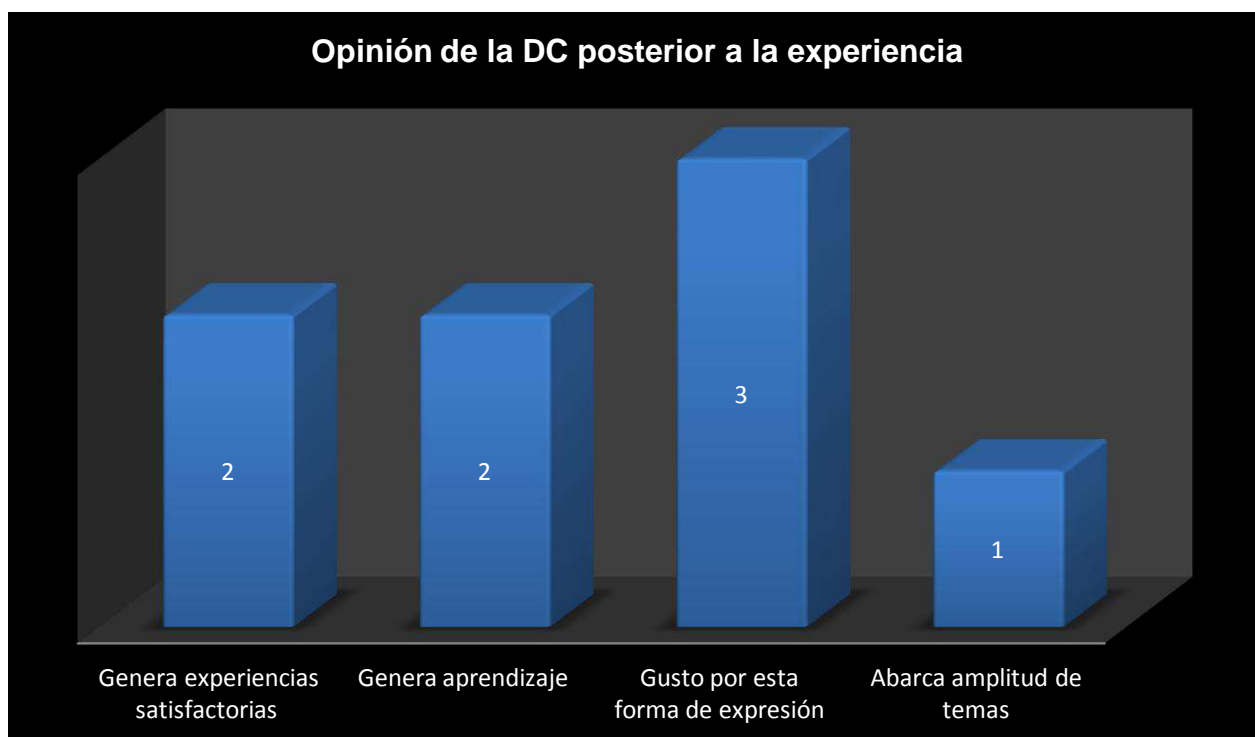
ESPECTADORES CONTROL

Para la mayoría de este grupo de estudio la expectativa se cumplió, mientras que para dos personas fue superada, señalando diversos motivos de lo sucedido con su expectativa: lo sentido, lo expresado por la obra, el contenido (refiriéndose a los diferentes objetivos planteados en la obra y algunos de los diversos subtemas abordados: dar a conocer la vida cotidiana de la mujer indígena, lo individual en lo colectivo, el

proceso creativo de las tejedoras), algunos otros lo relacionaron con su expectativa general de conocer y aprender, mientras que una persona mencionó la interacción entre el espacio y la danza. Por lo que se concluye que lo sucedido con la expectativa está relacionado específicamente con la experiencia vivida, la expectativa, su apreciación estética, el contenido y la manera de desarrollar o abordarlo.

- Opinión de la DC:

ESPECTADORES CONTROL



ESPECTADORES CASO

Rocío: “Es vivencial para el bailarín y el espectador, y debido a que la experiencia depende en parte del estado emocional en el que te encuentres, es importante entregarte al momento, abrirte para dejarte llevar, pues tener los sentimientos a flor de piel contribuye a tener otra experiencia, opinión y expectativas de la DC”.

Ernesto: “La DC es libertad de expresión en tiempo real. La idea que permea la DC es que es rara y difícil para el público debido a un manejo individualista y liberaloide, en donde el artista trabaja para sí; ahora puede ver con mayor claridad que existe una vertiente en la DC que apela a una dimensión más humana al interesarse por establecer vínculos con la realidad, devolviéndole así el valor social a esta manifestación artística. La sesión anterior se comentaba que la danza folklórica, si bien está muy vinculada con

nuestra sociedad, el manejo que se le da normalmente es estático, lo que no sucede con esta propuesta ya que parte de elementos de la cultura mexicana muy específicos, pero los aborda de manera dinámica al permitirnos conocer elementos reales de nuestra cultura, raíces y tradiciones, permitiéndonos ampliar nuestra visión sobre ello”.

E.9) Retroalimentación libre y discusión en torno al dispositivo

ESPECTADORES CASO

Hablaron de las diversas lecturas y significaciones que la obra tuvo para cada uno de ellos, de las reflexiones generadas y las maneras en que lo vincularon a sus vidas, lo cual hizo referencia a todo aquello que se trabajó bajo el enfoque metafórico y la intención de revaloración, así como de otros elementos que sobrepasaban lo planteado intencionalmente por la propuesta. Se habló de la función social de arte al impactar en la vida de las personas, y al agradecer se hizo presente que los espectadores son conscientes del trabajo que hay detrás de la propuesta

Compartieron con las bailarinas el significado que tuvo para cada uno de ellos la propuesta. Al hablar de las diferentes etapas de la mujer, refiriéndose a la madre tierra que transmite su experiencia y conocimientos, a la mujer joven con sueños propios y a la mujer adulta en etapa reproductiva que cuida a la familia, se hicieron evidentes la presencia y construcción de personajes, todos femeninos, pertenecientes a un mismo contexto, pero cada uno con una historia, un presente y un futuro. Se habló de la importancia de disfrutar las actividades cotidianas, así como de la sensibilización constante a la presencia de los hijos y la familia, ambos una realidad inmediata y fugaz que fácilmente pierde su valor en la inmediatez de la cotidianidad. Se dijo que al ser conscientes de los diversos significados que para cada uno tiene lo cotidiano, esto se revalora. Se habló de la capacidad de la DC para transformar el panorama que se tiene de diversas situaciones de la vida, del potencial que tiene para llegar a la gente y transmitir ideas, sentimientos, sensaciones, posturas, así como la ética de los creadores y su visión por la vida y el arte. Hicieron hincapié en que este nuevo resultado les parece infinitamente superior al anterior, en donde el movimiento parte de lo cotidiano pero evoluciona sin caer en lo obvio. Se van con otra perspectiva de la vida cotidiana, familiar, y con un sentimiento de tranquilidad y renovación; por último agradecieron el tiempo y esfuerzo invertido en este trabajo.

ESPECTADORES CONTROL

Cuatro de ocho personas emitieron un comentario adicional señalando que fue una experiencia interesante, sugiriendo sea de mayor duración y se trabaje más por la sincronización de las bailarinas en donde se requiere, también señalaron lo que para ellos constituyó la experiencia, aportando algunas sugerencias respecto a la duración de la obra y la limpieza técnica y felicitando y agradeciendo por el trabajo realizado y el interés por tomar en cuenta la opinión de los espectadores, quedando a la espera de recibir más invitaciones; lo anterior señala posibilidades para continuar trabajando en la propuesta escénica. La conciencia de los espectadores sobre el trabajo implicado en la obra y que la experiencia fue significativa al esperar poder volver a un evento del grupo y de presentarse la ocasión, asistir a otra presentación de DC.

E.10) Acercamiento fenomenológico al material de trabajo:

Rememoración Activa: dinámicas individuales

ATENAS: “Entrar semidesnuda y vestirme en escena es extraño, pero me permite conectarme de inmediato con la obra, disfruto acariciarme el cabello y peinarme, todo esto me sitúa en otro contexto diferente al de la obra en su versión original, pero mucho más acorde al contexto del que surge la propuesta. La música me llama a levantarme para encontrarme con Lidia, con la comunidad, ese encuentro genera una conexión entre nosotras; me gusta saber que estamos las tres en escena y que la obra no está completa si alguna falta... me gusta la improvisación inicial en donde comienzan a surgir sutilmente momentos bellos... el cambio de música me hace tener diferentes sensaciones del movimiento... rodar por el piso para acercarme a Linda es muy agradable, llegar a sus piernas, sentir el vaivén recargada en ella me genera una sensación de paz, recoger los frutos del árbol-mujer es un momento mágico... tener la responsabilidad de vestir a Linda y peinar a Lidia me conecta con ellas de una manera más amorosa, me gusta la sensación que surge pues es como si dependieran de mí, todo a través de una serie de acciones sencillas, comunes, que parecieran no tener tanta importancia. La imagen que tengo de nosotras en el abrazo inconcluso es tan bella... disfruto ponerle la falda a Linda, rodearla, estar ahí para ella. La improvisación en la diagonal, al realizarse tan cerca una de la otra nos conecta, y sumando la música que tanto me gusta, genera un momento de bienestar y disfrute... actividades cotidianas de la mujer de ciertos sectores o contextos... sembrar me hace feliz, imagino ir sembrando y cargando a un bebé, a partir de la

sensación materna comienza a construirse un personaje situado en una etapa específica de la mujer, soy madre que siembra para proveer a sus hijos y realizo mis actividades para ellos. Lavando la ropa en el río trae consigo una sensación de humedad, texturas de la piedra al tallar, agua fresca... tender la ropa en un árbol acompañada, sentarse a la sombra del árbol, mientras bordo observo a Lidia en su solo. El momento del parto es mágico por la construcción evolutiva que por sí misma tiene el personaje, pues desde el inicio de la obra estoy cuidando a otros, tal como lo hacen las madres por sus hijos... parir me hace situarme en las familias tradicionales mexicanas con muchos hijos para que ayuden en el campo al sustento familiar. Realizar todas esas labores me hace sentir muy femenina... disfruto el momento del parto, aunque soy consciente de que no lo siento como debería, pues es una experiencia que aún no he vivido, no es un parto doloroso como se supone debe ser, es un parto hermoso, bello, lleno de disfrute, soy consciente de que tal vez así no sea pero así lo siento. En la parte de mi solo, gozo la música, me hace feliz el hecho de bailar con la imagen de tener en los brazos a mi hijo, me siento coqueta, sensual y femenina... dejo a mi hijo para ir hacia el telar, este momento me llena de felicidad... última sección de la obra, aún me conflictúa un poco la funcionalidad de mi lugar en el telar, aunque me dejo llevar, dejo que los movimientos y la interacción con el telar fluya, así poco a poco voy aprendiendo que la música y el movimiento van resolviendo la incomodidad en el manejo nuevo del telar, transformándose en disfrute y rebasando cualquier situación de funcionalidad... el trenzado hecho entre las tres me encanta, el cambio de música me sitúa en un estado mucho más lúdico; mientras Linda está en su solo, tejo junto con Lidia en la parte del fondo del telar, sigo conectada con el tejido y lo disfrutable de esta acción, aunque extraño el no llevar el rebozo conmigo. Darle al telar al público es grato y placentero, aún cuando todavía no me funciona del todo el largo del telar que manejo. El final me parece hermoso aunque quisiera que fuera más natural, sin tener una posición final establecida, pues aunque me gusta, siento conveniente darle continuidad natural a las actividades realizadas, finalizando como termina un día más en la vida de esas personas, de cualquier persona”.

HERLINDA: En el inicio de la obra señala tener una fuerte conexión con la naturaleza, “estoy parada sintiendo la brisa, me conecto con la tierra, poco a poco empiezo a generar pequeños movimientos que responden a la sensación de ser movida por el aire, movimientos que crecen por momentos, volviendo a hacerse pequeños y sutiles, aunque

no veo a las demás, me siento conectada con ellas... poco a poco voy girando hasta quedar de frente, mientras continuo con movimientos ligeros que responden a la sensación del aire que mece... las observo, y aunque no me ven, me siento conectada con ellas. Con la sensación de estar sobre tierra, camino lentamente, llego a la falda, me detengo a un lado y comienzo un muelleo sutil, me siento mecida por el aire... ellas llegan, se recargan en mis piernas, siento como si buscaran protección y cobijo, Atenas cosecha frutas de mi, esto me gusta pues es como si recogiera enseñanzas mías... me colocan la blusa, me visten, y aunque a lo mejor visualmente el público no perciba la transformación de árbol a mujer, es una sensación evolutiva fuerte. Ya estando las tres juntas para bajar en la diagonal, ellas se mantienen pendientes de lo que hago para construir entre todas la improvisación, descalza sobre la tierra camino tranquilamente, pienso en hilos y en sembrar para generar el movimiento de las manos. Siguen las labores domésticas, me gusta cocinar, particularmente disfruto esa actividad, imagino olores y sabores... voy por la ropa para lavar, mi andar es lento y tranquilo, llego al río a lavar, hay una conexión fuerte con Lidia aunque no la veo directamente, termino de lavar y voy a tender la ropa, mientras sucede el solo de Lidia surgen en nosotras destellos de bordar, me gusta tener ese espacio con Atenas, a veces quisiera tener algo en mis manos para realmente tejer... Lidia pasa por nosotras, hacemos un semicírculo avanzando juntas con la imagen de volar, me siento atractiva y bella por los movimientos sutiles y ligeros, lo disfruto... paso por Lidia para dar el espacio al solo de Atenas, Lidia y yo improvisamos bordando, es raro pero la sensación de ser bella se mantiene... sexualidad y sensualidad innatas de la mujer a través de movimientos sutiles. Después de ayudar y entregarle su niño a Atenas, vamos hacia el telar, de mujer nos transformamos en hilos... movimiento suelto, ligero, imagen y sensación que se disfruta... interacción con el telar con la consigna de jalar hilos, Atenas sube mientras nosotras bajamos, frases independientes, al unirnos en la siguiente frase se pierde la sensación de hilos y nos volvemos mujeres, aún me preocupa el manejo del telar, hacer la trenza me gusta mucho aunque aún no tengo tan clara la mecánica ni la base de la interacción con el telar para esta frase. Vamos con el público, me gusta interactuar con la gente, en mi solo disfruto sentirme mujer-hilo, me siento parte del entorno, crear este mundo es divertido, reúne muchas sensaciones... ultima sección, subo por más hilos, me gustan las frases que se retomaron pero aun no están bien definidas, esa preocupación me hace perder por momentos las imágenes y el disfrute. Recogemos el telar y tengo la sensación de que está terminando el día, frase en canon, me gusta el final, quedar ahí las tres

contemplando el telar y nuestras vidas. Cada una sigue con destellos del personaje que se ha creado, apreciándolo bajo una sensación de alivio”.

LIDIA: “Estoy durmiendo, me despierta el sonido de las aves, despierto en la Sierra, acostada sobre pasto y tierra, siento el aire fresco, veo los arboles altos, el cielo, me quedo un rato contemplando... no me quiero levantar por lo cómodo de la sensación, el cue musical me comienza a conectar con Atenas, me dirijo a un lugar de encuentro para saludarnos, esa primer trayectoria genera conexión física, el calor de la piel, estar acompañada... me conecto con el entorno, surgen movimientos a partir de sentir el aire que mece las ramas que son mis brazos. Poco a poco me transformo-evoluciono para ser nuevamente mujer, tengo presente a Herlinda como un elemento fuerte, nos acercamos a ella para tomar un descanso, contemplando ensimismadas pero conectadas con el entorno, juego con la corteza del árbol, los brazos por momentos fugaces vuelven a ser ramas, Atenas me peina, tengo una sensación de cuidado y cariño que me regresa a la niñez cuando mi madre me peinaba... vestir a Herlinda es un ritual para vestir al adulto mayor, a la madre anciana, ponerle la falda es complicado pero sigue siendo un momento de cuidado por el otro; las imágenes de naturaleza se quedan atrás, mientras se sitúa en primer plano la conexión entre nosotras. Al inicio del trío en la diagonal tengo de fondo una sensación de naturaleza, al imaginar los brazos como ramas que vuelven a ser brazos para cosechar, sembrar y jalar hilos, caminando hombro con hombro se fortalece la sensación de acompañamiento. Actividades domésticas, alimento a las aves, están ahí, puedo verlas, me gusta imaginar el alimento, la textura, el peso en la falda, es extraño pues aunque barrer me desagrada, me gusta la sensación que se genera, me da movilidad. Mientras lavo ropa tengo una sensación de femineidad y sensualidad sutil y ondulatoria, exprimir ropa genera una sensación sensible y femenina, echar el agua, sentirla entre mis manos, mojarme el cabello, la imagen del agua es muy importante. Inicio mi solo con una conexión distinta con la naturaleza, realizar algunas actividades cotidianas es muy femenino y sensual, moler maíz, hacer tortillas, cocinar, pienso que lo hago para mi familia. Cue musical: liberación, sensación de aire en los brazos, continúa fuerte la sensación de femineidad y sutileza, me dirijo a bordar con Herlinda, inicia una sensación de hilos, los visualizo y traslado a mi cuerpo como una sensación ondulatoria, suelta, libre; imagino el aro y la tela para bordar, Atenas se acerca a parir, es como si yo también estuviera pariendo, tengo la sensación de ser su complemento. El cambio de música despierta en mi alegría, tengo una sensación de celebración colorida y

agradable... el cuerpo como hilo, libertad en articulaciones, corro con los hilos, me gusta bajar al conectarme al telar, imagino que es un cordón umbilical salido del telar y que me conecta con la naturaleza, durante las frases de movimiento vuelvo a sentir la conexión con mis compañeras, el trenzado es como jugar y desde ahí seguir jugando mientras tejemos, el solo de Linda es una continuación del juego y disfrute por la actividad. Dar los hilos a la gente genera un todo, compartimos con ellos el juego, los integramos. Las últimas frases aunque me recuerdan el rebozo, ahora tienen más sentido al continuar con la sensación del cuerpo como hilo integrado al bordado y el telar, me siento mujer de Sierra, me dan ganas de cantar... nos vamos de manera genuina y espontánea, para terminar estando ahí presentes, ya sea tejiendo o descansando”.

Opinión de Julieta: observa una conexión más fuerte entre ellas, ahora las ve más vinculadas desde un personaje, en consecuencia los resultados son buenos, se logra transmitir lo deseado y planteado en la obra. Durante el proceso de creación no le gustaba del todo lo que se iba construyendo, pero al finalizar y verlo como un todo y en escena, con el público, le gustó. Se siente conectada con la obra al verlas bailar las frases que ella hizo y que fueron retomadas para la transformación y enriquecimiento.

Exploración activa: Dinámica grupal

Dinámica uno: inician con las imágenes y sensaciones que tiene cada una al comenzar la obra, señalan lo sentido, imaginado y generado durante las trayectorias, así como el sentido de los movimientos y acciones, recalcan la conexión con el entorno y entre ellas, los momentos de encuentro e interacción, describen el significado que tiene para cada una lo sucedido, las imágenes que tienen de sí mismas y las demás, así como las que ocurren de la interacción entre ellas, dan a conocer las transformaciones que suceden de la interacción y relación con el entorno imaginado, se distinguen como seres únicos, distintos pero iguales; describen el gusto por las actividades cotidianas que cada una eligió y que realiza, así como la manera en que se vinculan con ellas contribuyendo a la construcción paulatina de los personajes surgidos, comparten una sensación de femineidad y sensualidad natural y sutil. En sus solos describen las imágenes y sensaciones contenidas en el movimiento y las acciones, así como las emociones que estas les generan y los vínculos que establecen con seres que no están presentes físicamente, pero sí en su imaginación, brindándoles un motivo o fundamento de las labores que realizan. Coinciden en los estados duales ya sea de naturaleza-mujer o de mujer-hilo, así como en la afección recíproca entre esos estados con el entorno

imaginado y sentido. Comparten el gusto por la interacción con el telar y con la gente, así como por la sensación de comunidad que se genera. Mencionan confusión en ciertas frases del final y el manejo de los hilos.

Dinámica dos: describen mucho más las acciones reales e imaginarias, los estados físicos y emocionales por los que transcurren, así como lo que observan de las otras y lo que dicha observación les genera emocional y cognitivamente. Describen la justificación autogenerada e implicada en algunas acciones, por ejemplo: “me quito el rebozo para estar cómoda para lavar”... “mientras espero a que la ropa se seque me siento a bordar”. Dan detalles de lo imaginado, “tiendo la ropa blanca y limpia”, “el patio es de tierra”, “descanso mirando el cielo mientras siento el sudor en mi frente”, “saco del rebozo el hilo y lo ensarto en la aguja para tejer”. Describen las sensaciones generadas por lo imaginado, así como lo imaginado mediante lo sentido, “volando a la orilla del precipicio el vértigo llega al usar el rebozo”, “convertirte en hilo te hace sentir ligera”, “durante el parto dar una bienvenida amable y amorosa al nuevo ser”, “al sentir los hilos en el cuerpo recuerdo cuando de niña jugaba con la cuerda”.

Dinámica tres: Describen imágenes propias, complementarias y compartidas tal como la sensualidad sentida y encontrada, misma que sin buscar provocarla está presente de manera sutil pero palpable, notando ausente la coquetería impuesta que existía en la primera versión de la obra. Hablan de imágenes metafóricas y de la presencia del sentido comunitario en toda la obra, la cual trae consigo una sensación de cuidado, apoyo y acompañamiento hacia las demás. En esta dinámica, sin ser una consigna preestablecida, se hizo presente la sensación de aire en los brazos en el estado de naturaleza-mujer y en las frases que abordan la imagen - sensación de volar. El tacto se manifestó agudizado al hacer referencia a texturas sentidas a través de la imaginación, así como por el contacto físico sutil entre ellas. Hablan de la sensación de belleza no sólo física, sino también denotada como armoniosa al ser compartida con el entorno y contenida en las acciones, movimiento y emociones; encontraron que la ejecución de la obra les provee una sensación terapéutica, debido a que la autoestima y valoración por ellas mismas y los otros se refuerza.

Retroalimentación: las bailarinas mencionaron que verbalizar durante la ejecución de la danza nutre a la obra, activa emociones, sensaciones y posibilita el juego; al compartir la

conexión imaginaria individual, ésta se vuelve real para todas convirtiéndose en un complemento palpable, encontraron que la verbalización permite traer a la conciencia elementos fugaces por los que transitas y da libertad de expresión sin solemnidad impuesta. También señalaron, respecto a la segunda función, que la logística, la conciencia del factor humano sobre el manejo del tiempo, las funciones de las demás personas involucradas, el espacio seleccionado y su distribución respecto a las áreas designadas, el haber asistido un día antes al espacio para conocerlo y ensayar, así como el respeto por la preparación y organización interna, beneficiaron la totalidad del evento, el desarrollo de la segunda función y la investigación.

Fase F) Sistematización, análisis comparativo e interpretación de experiencias

En esta fase se recapitularán las experiencias sucedidas en torno al segundo momento exposición-percepción-experimentación, con la finalidad de analizar la obra transformada, la experiencia estética y fenomenológica, en vías de realizar posteriormente un análisis general del funcionamiento del dispositivo.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS (posibilitadas por la Fase E del dispositivo).

1) Ordenamiento de los datos por grupos y áreas de estudio:

Este paso fue realizado en la descripción de la fase anterior.

2) Categorización de la información:

- **De la propuesta artística**

- Objetos intencionales: correlatos de vivencias (comunidad creativa).

Del acercamiento fenomenológico al material de trabajo

Las bailarinas coincidieron al realizar una descripción de lo sucedido en escena y de lo esto les genera cognitiva, imaginaria, sensorial y emotivamente; la influencia que tienen en ellas todos los elementos que integran la obra (movimiento, imágenes, sensaciones, música, vestuario, telar y rebozo), los otros y las acciones. Se denota claridad y certeza en lo sucedido, el contenido, las acciones y movimientos, incluyendo las improvisaciones, en donde los motivos o consignas que conforman dichas estructuras son claras, haciéndose notar que no solo surge movimiento de ellas, sino también emociones, pensamientos, cualidades de los movimientos y estados del cuerpo, es decir, de ellas mismas. Los vínculos que mantienen ahora con la obra, aunque siguen siendo personales, son mucho más específicos y vinculados al contenido, discurso y enfoque; ellas mismas tienen una apreciación estética de sí mismas y de lo que observan de la obra a través de las demás bailarinas. Las sensaciones de disfrute, bienestar, goce, armonía, paz y tranquilidad no es autoimpuesto, y tampoco hay una búsqueda constante por encontrarse en dichos estados, ahora surgen y se construyen por sí solos y de la interacción entre todas; el sentido de comunidad surge de las acciones y de lo que éstas implican para ellas: ayuda, apoyo mutuo, cuidado por el otro, la responsabilidad que

implica ser parte de una comunidad así como los beneficios que les aporta; todo lo anterior se manifiesta poco a poco en su sentir durante las interacciones haciendo éstas diversas; y dando a denotar todo lo implicado en las acciones y movimientos, le dan profundidad a lo sucedido. Se evidencia una conexión permanente entre las tres aún en los solos, en donde nunca se desconectan una de la otra; mientras que el haber elegido ellas mismas los movimientos de lo cotidiano, les ha permitido un vínculo y disfrute natural con dicha sección de la obra. Los personajes que fueron construyéndose por sí solos y ante la mirada del espectador, les han permitido encontrar y desarrollar una lógica proveniente de lo sucedido en escena. La sensación de femineidad y sensualidad se hace presente desde el inicio de la obra a partir de los movimientos vinculados con lo cotidiano, la maternidad y el cuerpo ondulante como hilo, mientras que el enfoque de belleza permea toda la obra, permitiendo rescatar la belleza contenida en las actividades cotidianas y el entorno serrano. En la tercera sección de la obra, se manifiesta de manera generalizada una sensación de incomodidad en el manejo del telar transformado, en la integración de los hilos con los movimientos previamente existentes; de igual manera, lo que cada una siente y piensa en el final, está sumamente relacionado ente ellas pero no está del todo presente en la estructura de la obra, por lo que comienzan a surgir elementos que podrían ser retomados para continuar transformando y enriqueciendo el final de la obra.

Desde la primer dinámica grupal de exploración activa, las bailarinas están conectadas con el contenido y a través de imágenes y sensaciones derivadas de éste, poco a poco sale a flote lo que las acciones, encuentros, interacciones y conexiones les generan; la descripción de lo que sucede va rodeado de lo que piensan, imaginan, sienten y observan, no hacen referencia a los movimientos realizados sino al contenido cognitivo, emocional y sensorial; Continuamente hablan de lo que les generan los elementos, las trayectorias, las acciones, lo observado y los estados en los que se encuentran.

Se hace evidente el entorno imaginario que comparten y que está presente durante toda la obra, sobre ese entorno compartido, está lo que para cada una de ellas es esencial por contribuir a la generación de movimiento, emociones, personajes, etc., pero siempre bajo la congruencia propia de la obra, permitiéndoles continuar en un mismo canal energético y cognitivo.

Conforme se realizaron las otras dos dinámicas, las bailarinas fueron adentrándose más en lo imaginado, percibido y sentido, surgiendo más detalles de las acciones realizadas y sucedidas; emergieron los momentos que tiene cada una para observar y percibir a las demás y lo que ello les genera, así como las historias alternas e individuales que cada una construye durante y para la acción, mismas que no se alejan de la lógica del contenido. Para la tercer dinámica lo compartido recae no solo en el movimiento o la acción, sino en lo imaginado y sentido, saliendo a flote el sentido metafórico otorgado en lo individual y lo grupal, así como aquellos elementos que permean toda la obra (lo femenino, la belleza y lo comunitario), y el impacto que ésta tiene para cada una de ellas.

El equipo creativo señala que las modificaciones sucedidas en la obra les permitió tener una mayor claridad de emociones, sensaciones, imágenes y pensamientos que se transforman en movimiento; por lo tanto los motores de movimiento y acción son de orden conceptual, sensorial o emotivo, y al estar claros no tienen que buscarlos en cada ocasión, por lo que movimientos y acciones surgen y se sostienen de la intención, discurso, enfoque, objetivos, subtemas, estructura de la obra y las sensaciones que les genera. Todo lo anterior les resta preocupación originándose un disfrute que no es buscado ni autoimpuesto, y aunque aún haya cosas por limpiar o ajustar, ahora consideran la obra terminada pues es la estructura la que la sustenta. La obra les parece más amplia al tiempo que concreta, provoca la conexión entre ellas y con los espectadores, mientras que la claridad les permite estar consciente de ellas mismas, de las otras, de lo que hacen y sucede.

- **De la experiencia estética**

- GRUPO DE ESTUDIO: ESPECTADORES CONTROL**

Noema y factores influyentes en su conformación: Para la mayoría de éste grupo, la expectativa estuvo relacionada con la obra al mencionar el tema base que ésta aborda: las tejedoras indígenas; para una menor proporción su expectativa fue conocer y aprender, que se transmitiera o expresara algún mensaje, sin hacer referencia específica a la DC, y de la totalidad de la muestra solo una persona señaló no tener expectativa alguna. Aunque aparentemente solo la minoría relacionó la expectativa con información específica contenida en el programa de mano, mientras la mayoría dijo no tener información sobre la obra y no saber a qué estaban vinculadas sus expectativas, al relacionar lo anterior con la información contenida en el programa de mano, se observa

que la expectativa generada y su vínculo con el programa de mano es para la mayoría inconsciente, pues a excepción de una persona todos coinciden en que la obra aborda un contenido por conocer, aún más si se considera lo sucedido en la primer sesión, en donde los espectadores control mencionaron específicamente conocer o aprender sobre la DC y ver danza o baile. Por lo tanto se deduce que para aquellos que encontraron como expectativa conocer, aprender, se transmita o exprese algún mensaje, es debido al programa de mano, pues los hizo esperar un contenido más allá la manifestación dancística en sí misma.

Foco de la atención: Para este grupo de estudio el foco de su atención fue el contenido, lo transmitido, imaginado y sentido, es decir la experiencia misma, el significado que tuvo la propuesta para cada uno fue diverso, sin que por ello se alejara por completo de la intención, contenido o los subtemas que la obra aborda.

Horizonte interno: las respuestas emitidas por los espectadores señalan un mayor equilibrio entre los elementos que conforman la propuesta escénica, coincidiendo al hacer mención de manera proporcional en: la música, el lugar, el vestuario, el tema y la expresión corporal (misma que no fue mencionada en la primer función y que podría suplantar a la ejecución, movimiento e interpretación por estar ahora integradas en una expresión compuesta por dichos elementos); a diferencia de la primer función también mencionaron su propia vida y la interacción con el público. De estos dos últimos elementos mencionados, es importante recalcar el que reconozcan su propia vida como parte de la obra y la experiencia. Además se puede observar que a diferencia del primer análisis, la música ya no es el foco de atención sino un elemento secundario en la experiencia y la conformación del sentido.

Horizonte externo: recordemos que aquí se considerarán aquellos elementos que no fueron mencionados como parte de la experiencia, pero que al estar presentes sin ser el foco de atención, ni estar en la conciencia de la mayoría de espectadores, constituyen las condiciones de trasfondo de la experiencia: el espacio al aire libre fue mencionado por una persona al describir la vivencia y por otra más como una de las razones de lo sucedido con la expectativa, mientras que otros elementos de dicho espacio escénico como la disposición u organización espacial, incluido todo lo presente, la cercanía física y el recibimiento no fueron mencionados, así como tampoco el telar, el vestuario, los

colores, el peinado y el rebozo. Analizando lo anterior se puede decir que tanto lo sucedido en torno a la función, el espacio y sus características, así como otros elementos de la obra que no fueron mencionados, conforman este horizonte, ocupando así el lugar que se considera pertinente les corresponda, en donde lo que interesa es lo que se construye y transmite al hacer uso de todos estos medios y recursos, por lo tanto, la manera en que se integran al discurso para construirlo es acertado, pues no es el objeto o recursos lo importante si no lo que sucede o se construye a través, a partir, en colaboración o en torno a estos.

Percepción inmanente: el significado que tuvo la propuesta para cada espectador fue diverso pero en relación a la intención de revaloración y a los subtemas abordados por la obra, también fue mucho más específico que en la primer función, en donde por contenido hicieron referencia a algo expresivo, diferente y agradable, a la cultura, raíces e historia de México (contextos sumamente amplio), e inclusive en dicha ocasión hubo para quienes la propuesta no tuvo significado alguno; en esta ocasión, para todos la propuesta adquirió un significado específico y personal, en consecuencia diverso, pero acorde a la intención creativa de: revaloración de la mujer y el trabajo indígena, la unión familiar, el apoyo grupal, la maternidad y el valor de las actividades domésticas cotidianas.

Experiencia fenoménica: Describen la vivencia como placentera por el espacio en donde se realizó, y agradable, emotiva, interesante, enriquecedora y empoderadora por el tema, así como clara y directa. Esto nos habla de la aficción cognitiva, emocional y kinética, haciendo evidente la empatía entre lo sentido por los bailarines y espectadores, también nos dice que se logró transmitir el enfoque de belleza planteado por la obra, mientras que el tema o contenido aunque pareciera tener una mayor aficción cognitiva que afectiva, generó vínculos personales establecidos entre los sujetos y la obra, propiciando una aficción emocional inespecífica y amplia. Por otra parte hablaron de lo claro y directo del mensaje, que de igual manera hace referencia a lo cognitivo, y que consideramos está en relación con el lenguaje de movimiento, las acciones y la manera de abordar el contenido y construir la obra.

Identificación: la identificación que tuvo cada espectador con la obra fue muy particular y en consecuencia diverso entre sí, pero sin apartarse de la intención, enfoque, objetivos, contenido y contexto del que surge y en que se sitúa la obra.

GRUPO DE ESTUDIO: ESPECTADORES CASO

Noema: La expectativa inicialmente surgida se relacionó con el lugar o espacio en donde se realizaría la función, así como con lo hablado en la primer sesión al referirse específicamente al trabajo y labores cotidianas de la mujer y la mejoría técnica, por lo tanto su expectativa estuvo relacionada con toda la información que tenían sobre la obra hasta ese momento. Las expectativas vinculadas al programa de mano se relacionaron con el diseño y las imágenes, siendo mucho más concretas, específicas e individuales.

Foco de la atención: Lo más significativo para cada uno fue la experiencia misma, lo imaginado, reflexionado, pensado, sentido, vinculado e interpretado; lo que se llevan y que tiene una aplicación y vinculo real con sus vidas personales y cotidianas, en donde la intención, el discurso y los objetivos de la obra se hicieron presentes.

Horizonte interno: se tomará como parte de este horizonte aquellos elementos que contribuyeron a lo que este grupo de espectadores planteó como foco de atención, es decir, se obtendrán relacionando lo significativo con los elementos que contribuyeron en su construcción: movimiento, acciones, expresión corporal, manejo y disposición del espacio e interacción con el público. También se considerará como parte de este horizonte el lugar en donde se llevó a cabo la función, pues fue mencionado en las expectativas y en relación al estado corporal, por lo que no constituye un elemento de trasfondo de la experiencia al estar presente en su conciencia y ser planteado como parte de la obra, el discurso y la experiencia.

Horizonte externo: el recibimiento, vestuario, música, colores, peinado y telar. Es importante recalcar que en la primer función, estos elementos fueron parte del horizonte interno e inclusive algunos de ellos constituyeron el foco de atención, cuando en realidad deberían constituir lo que en esta ocasión son, el trasfondo de la experiencia por contribuir a la construcción del sentido y discurso.

Percepción inmanentes: Fue diverso y profundo por tener vínculos personales reales, pero todos bajo el marco de intención, revaloración e identificación planteados por la obra.

Experiencia fenoménica: Los espectadores experimentaron cambios notables en sus estados corporales, emocionales y cognitivos, inicialmente se encontraban incómodos, ansiosos y nerviosos por la situación vivida, mientras que su estado de ánimo era variable al ser correspondiente a cargas personales de los que no podían desprenderse, sus posturas corporales correspondían a dichos estados mentales y emocionales. Después de la función dos de ellos se percataron inmediatamente de las modificaciones experimentadas, mientras que la persona restante, al continuar conectada con la obra, paulatinamente fue reconociendo su estado. Coincidieron en el cuerpo relajado, centrado y equilibrado, en una sensación de bienestar atribuida tanto a compartir el estado que plantea la obra, como a lo visto, escuchado, pensado y sentido, es decir a la experiencia generada la cual tuvo un impacto global en su persona. El estado en el que iniciaron se transformó hacia un estado de tranquilidad, felicidad y entusiasmo que atribuyeron no solo a lo visto, sino a lo que ello les generó en conexión con cuestiones personales, generándose una red de relaciones y afección recíproca entre lo cognitivo, emocional y corporal. Se les observó en un estado de alegría serena y libertad; una observación particular fue la transformación corporal en cuanto a postura, movimiento y energía manifestada por Ernesto (el Gestor Cultural), quien se sentó con las piernas cruzadas como lo hacen generalmente las mujeres, con una mano en la rodilla, la espalda erguida, la cabeza ligeramente inclinada de lado, mientras con la otra mano se acariciaba el cabello, y al hablar la movía suave y ondulantemente en el aire; esto nos habla de que el sentido de femineidad llegó a los espectadores, teniendo una mayor afección en los espectadores caso, siendo más notoria en Ernesto al ser el único hombre de éste grupo.

Identificación: Esta se logró no solo mediante el lenguaje de movimiento, sino a través del discurso descriptivo- metafórico de la obra que se vinculó con la subjetividad.

Sobre la conducta registrada (ambos grupos de estudio)

Por lo observado en las dos sesiones, pareciera que para los espectadores es importante, antes de enfrentarse al hecho artístico o escénico, conocer el lugar en el que se encuentran, reconocer el entorno para ubicarse en él y elegir el lugar ideal para estar, una vez elegido dicho lugar, las posturas corporales denotan una actitud cerrada, poco dispuesta a recibir y a la espera, su colocación y estructura corporal es desequilibrada, fuera de eje, asimétrica, lo que hace suponer que aún no están por completo, con todo su ser y atención en lugar, poco a poco el entorno los va relajando y se ven disfrutando del

lugar y lo percibido mediante los sentidos, en ese momento podríamos considerar que empieza la experiencia estética, aún más cuando se ha concebido al espacio parte de ella. Los que van solos observan todo el entorno y poco a poco se relajan y disfrutan, los que se conocen se sientan juntos y platican, eso incluye a dos de los Espectadores Caso, quienes se interrelacionan como si existiera una relación previa y cercana entre ellos. Durante el primer cuadro de la obra, la manera de estar sentados indica que ya se encuentran dentro de la experiencia, conectados con ella, atentos y concentrados, los movimientos de la cara y los ojos los hacen ver mucho más activos que en la primer función, esto podría atribuirse a la cercanía física con las bailarinas y a que lo sucedido en escena es diverso, esto los invita a estar pendientes de lo que sucede, parecen no querer perder detalle, aunque cada uno centra la atención en algo en particular, en momentos o detalles sobre los que detienen la mirada; poco a poco comienzan a compartir la tranquilidad que a su vez es planteada por la atmosfera que se construye en escena, pero sin dejar de estar en un estado atento, alerta o de interés. En el segundo cuadro se observan más relajados, como en un entorno conocido, tal vez pudiéndose atribuir a que ya están un tanto más familiarizados con la escena, y que las actividades cotidianas los sitúan en un contexto cercano; cada uno continua interesándose por sucesos distintos y se comienzan a notar en un estado de relajación y gozo. En el tercer cuadro continúan en dicho estado, aunque nuevamente más atentos y activos, con una presencia ligeramente más notoria y un estado emocional de alegría y sorpresa. En el final de la obra, su postura indica que parecieran conectarse nuevamente con el presente, regresar de un estado suspendido en el espacio o tiempo pero sin desconectarse de lo que continua sucediendo, reconocen inmediatamente que la obra ha concluido, su postura es abierta, centrada y equilibrada, realizan un gesto de aprobación, el aplauso denota satisfacción, entusiasmo y alegría .

3) Análisis e interpretación de la experiencia estética:

Para éste análisis no solo se utilizarán las categorías previamente descritas, sino también se realizará una comparación de las experiencias sucedidas en torno a los dos momentos de exposición-percepción de la obra, para poder identificar las alteraciones, modificaciones o permanencias sucedidas en ellas.

La experiencia estética resultante del segundo momento de exposición-percepción, fue afectada por las transformaciones y enriquecimientos sucedidos en la obra a partir del laboratorio de creación, generando una experiencia más profunda, específica y diversa, que se mantuvo vinculada en todo momento con el contenido, subtemas, objetivos e intención de la obra; para los Espectadores Control la experiencia estética estuvo menos vinculada con sus vidas personales y su cotidianidad que para los Caso, pues la mayoría manifestó haber relacionado su experiencia con contextos más amplios (lo indígena y las raíces), aunque más específicos que en la primer sesión; de dicho grupo quienes se vincularon personalmente con la obra lo hicieron trasladando momentos, fases o visiones sobre su/la vida a la obra, mientras que los espectadores Caso retomaron o encontraron elementos metafóricos contenidos o generados por la obra, tales como: la unión familiar, el valor de las enseñanzas transmitidas a los hijos o por los padres, el valor de lo realizado por/para sus familias, la alegría vivida en torno a la convivencia con la familia, entre otros, trasladándolo como una contribución a su vida, al mencionar por ejemplo que ahora tienen otra visión o perspectiva sobre problemas o posturas personales frente a ciertos aspectos familiares de sus vidas, lo que en consecuencia les permitirá abordar, enfrentar o resolver de otra manera las cosas. La afección sobre los estados kinéticos y emocionales mostrados por los espectadores Control, fue más profunda y diversa que en la primera sesión, pero menos intensa y notoria que la expresada por los Caso, esto podría atribuirse a las dinámicas realizadas con este grupo de espectadores y su contacto previo con la obra, por lo que encontramos que la experiencia para el grupo Caso se vio afectada no solo por la obra a través de los resultados del laboratorio creativo, sino también mediante la estructura y las dinámicas del dispositivo en las que estuvieron involucrados, impactando en la manera de enfrentarse al hecho escénico, las expectativas, la actitud frente a la obra y la danza, así como su experiencia estética, que al ser mucho más personal, diversa, profunda y específica, trascendió lo planteado conscientemente por la obra, al ir de lo metafórico hacia situaciones reales en la vida de cada uno de estos espectadores. Por lo que concluimos que para ésta comunidad, las modificaciones sucedidas en la obra junto con las dinámicas de sensibilización sensorio-perceptiva, afectaron la experiencia estética contribuyendo a que ésta trascendiera hacia un plano profundo y emotivo mediante la identificación personal, en donde los espectadores construyeron significaciones que conectaron o trasladaron a sus vidas. Por lo que para este grupo, tanto las

transformaciones sucedidas en la obra como las dinámicas de concientización, contribuyeron a generar una experiencia estética mucho más significativa.

Hablando de la totalidad de espectadores que asistieron a la segunda función y en comparación con la primera, se puede decir que las respuestas denotan una experiencia estética mucho más compleja y diversa que hace referencia a los diferentes contenidos y objetivos abordados por la obra, siendo que la información capturada a partir del primer momento de exposición-percepción, habla de una experiencia un tanto más generalizado al estar vinculada con los estereotipos de la danza folklórica, la cultura o tradiciones mexicanas.

4) Análisis de la obra transformada a partir de las experiencias estéticas y los correlatos necesarios:

Las experiencias manifestadas en torno a la obra transformada, hablan de un mayor equilibrio entre los elementos que la conforman y que surgen del contenido, intención, enfoque y objetivos de la obra, trabajando en favor de la lógica y congruencia no solo del discurso y sentido estético de ésta, sino también de las experiencias estéticas y fenomenológicas, tanto en lo individual como en lo colectivo.

La información recopilada también nos habla de presencias objetivas y subjetivas contenidas o propiciadas por la obra, en donde si bien se advierte la presencia de elementos intencionalmente trabajados y abordados por la obra, también señala otros que se fueron construyendo por sí solos durante las sesiones, y otros más que surgieron en escena durante el momento de exposición-percepción de la obra, elementos que podrían provenir de material que, durante el proceso de análisis y el laboratorio creativo, se quedó guardado en el subconsciente de las bailarinas, permeado toda la obra y manifestándose en la experiencia estética a través de sus opiniones, la corporalidad y estado anímico de los espectadores. Por lo anterior podemos señalar que la obra tuvo enriquecimientos y transformaciones tanto objetivas como subjetivas, entendiendo a lo subjetivo como aquello que se constituye de la relación entre el sujeto y el objeto, mientras a lo objetivo como aquello que sirve para la determinación de lo que el objeto es

en sí mismo¹⁹, en donde todos los elementos que finalmente la conforman contribuyen al sentido, coherencia y discurso, haciendo que sus presencias sean necesarias más no vanas ni impuestas. Entonces podemos señalar que la obra se transformó y enriqueció a partir de elementos subjetivos (las experiencias), que se vincularon con lo objetivo de la obra (contenido, objetivos, enfoque, intención, presencias, etc.), abordado y desarrollado mediante estructuras que permiten poner imágenes, sensaciones y sentimientos en movimiento, detonando de nueva cuenta lo objetivo: acciones, trayectorias, objetos y sus características y usos; siendo que de la relación entre todos estos elementos y mediante una conciencia constante en la interpretación por parte de las bailarinas, se generó nuevamente lo subjetivo, es decir las experiencias.

Debido a que la intención primordial o guía para el trabajo de transformación creativa, fue entorno a la profundización, complejización y diversificación de la experiencia estética, se requirió que la intención originalmente planteada por la obra fuera abordada de manera más completa y compleja, permitiendo incorporar como criterio de verdad la información descriptiva recopilada de la investigación de campo, lo que a su vez permitió clarificar y profundizar en el enfoque metafórico para finalmente enriquecer el contenido.

5) Impacto del primer momento de exposición en la experiencia estética:

El objetivo de este paso de análisis es conocer cómo y de qué manera una experiencia estética influye en experiencias estéticas posteriores, en este caso particular, se desea conocer si la experiencia estética generada por la obra en su versión original, tuvo un impacto en la segunda experiencia estética, conociendo los elementos que influyeron en ello y la manera de hacerlo, asumiendo que los resultados de este análisis, también podrán hablarnos de la manera en que una experiencia estética influye en las

¹⁹ lo subjetivo...es la *representación sensible de las cosas exteriores*, [las cualidades que de la representación tenemos de las cosas], *siendo la sensación lo que expresa el elemento puramente subjetivo de las representaciones (...)* entiéndase por objetivo *la forma a priori de la posibilidad de nuestras representaciones de las cosas exteriores (...)* (aquello por lo que es dada alguna cosa como existente) y que sirve también para el conocimiento de los objetos exteriores, (...) estas dos perspectivas interactúan permitiéndonos conocer y aprehender las cosas o fenómenos. (Kant, 2003:21 y 22)

expectativas del espectador, así como en su acercamiento hacia otras propuestas escénicas de DC.

Este análisis solo podrá realizarse a partir de los Espectadores Control, por ser ellos quienes estuvieron presente en los dos momentos de exposición y conocieron la obra en sus dos estados.

Los espectadores señalaron que a través de las dinámicas desarrolladas en la primer sesión, pudieron conocer el sentido que tomó para cada uno la obra y la experiencia, percatándose de que lo valioso en el arte es lo que expresa y la diversidad que ello puede generar en los espectadores; también hablaron de la diversidad de posibilidades en los roles y funciones entre los que conforman la danza (bailarines, creadores y espectadores) permitiéndoles acrecentar su conocimiento y visión sobre la DC. También señalaron que a través de la propuesta escénica y la experiencia vivida, se percataron no solo de que una de las características de la DC es la diversidad de temas que aborda, sino que el vínculo que establece con la realidad es otra de las posibilidades que ofrece, y que precisamente al conectarse con la sociedad y sus problemáticas retoma su valor social.

A través de las dinámicas de sensibilización realizadas en aquella ocasión, encontraron que la experiencia y opinión que se tenga de la DC también dependen del estado emocional y mental con el que enfrentas el hecho escénico o artístico, lo cual nos habla de lo valioso y viable que resulta para la experiencia estética preparar o encaminar al espectador no solo para hacer frente al arte, sino también las posibilidades que dicha preparación puede conllevar si lo planteamos como un área creativa, como parte de la obra, o si lo pensamos como un encausar los sentidos, emociones y pensamientos con fines específicos no solo a cada propuesta artística sino también a cada tipo de público.

Por lo que vemos las dinámicas del dispositivo aplicadas en la primera sesión, tuvieron un mayor impacto en las expectativas (por estar vinculadas con mucha más información de la proveniente del programa de mano) y en la opinión de la DC que la obra en sí misma, por lo que concluimos que las dinámicas del primer momento de exposición impactaron en la opinión actual de la DC, así como (de manera equilibrada con el programa de mano) en las expectativas de la obra; las dinámicas realizadas, al afectar conscientemente los rubros antes mencionados más no la experiencia estética, señalan

que fueron éstas las que les permitieron ampliar su visión sobre la DC sin influir directamente en la experiencia estética, mientras que por otro lado vemos que aunque se trate de aparentemente una misma obra, estos espectadores al saber que el objetivo de capturar información en la primer sesión eran modificar la obra, asumieron tanto a la obra como a la experiencia estética producto de la segunda sesión como nueva, única y distinta, entonces vemos que las experiencias estéticas se diferenciaron, manteniendo su espacio y temporalidad en la estructura cognitiva del espectador.

6) Impacto de la experiencia estética en la opinión sobre la DC:

En esta ocasión a pesar de que la minoría de Espectadores Control refirió al inicio no conocer la DC, todos emitieron una opinión respecto a ésta, señalando que es diversa, libre y expresiva. Al concluir la función la opinión se modificó positivamente y amplificó por diferentes razones, pero relacionadas con la obra y la experiencia vivida, haciendo énfasis en el vínculo personal establecido con la obra, la interacción real, el espacio y la facilidad para interpretarla o entenderla, la opinión se centró en las experiencias que genera, y que en este caso particular fueron satisfactorias, gratas y de aprendizaje.

La opinión inicial de los Espectadores Caso fue muy diversa, al mencionar no solo las posibilidades expresivas de ésta, sino también las posibilidades interpretativas del espectador y creativas tanto del autor como de los bailarines, por lo que se observa en ello lo anteriormente analizado, el impacto de la primer sesión en la opinión sobre la DC. Posterior a la experiencia estética y a consecuencia de las dinámicas realizadas, los espectadores fueron conscientes de que en su experiencia estética no solo influye la propuesta artística, sino todos los demás elementos presentes en torno a la propuesta escénica, incluyéndose ellos mismo respecto a los estados cognitivos o emocionales con los que enfrentan el hecho escénico; respecto a la obra se observa que partir de ésta pudieron tomar conciencia sobre la realidad de la que ésta parte, contiene o con la que se vincula a través de ellos al hablar de lo que cada uno percibió de sí mismo a través de la obra, es decir, hablaron de su propia percepción reflexionando en ésta; también señalaron que la DC es un arte vivencial para todos los que la conforman, lo cual indica la conciencia sobre la subjetividad de la experiencia vivida por los bailarines.

En ambas comunidades de espectadores se hizo presente el trabajo que hay detrás de la propuesta escénica, esto nos dice que de cierta manera el proceso creativo formó parte de la experiencia estética, y que tal vez, cuando se aborda de manera consciente e intencional al laboratorio de creación como un proceso, y a la obra como resultado de éste, todo ese trabajo y energías sucedidas, se hacen presente en el espectador.

Finalmente vemos que para ambas comunidades, la experiencia estética enriqueció y amplificó su opinión sobre la DC, generando una respuesta positiva respecto al posible acercamiento futuro hacia otra propuesta de DC debido al gusto que se generó o que tienen por esta forma de expresión, lo satisfactorio y grato de la experiencia, y sobre todo por la intención de seguir aprendiendo de la DC a través de ella misma.

9. ANÁLISIS GENERAL

En esta última etapa, se busca evaluar la efectividad del dispositivo en las comunidades implicadas y en todas las fases que lo componen, para conocer la afección que sobre lo creativo, estético, fenomenológico y social tuvo el dispositivo, para así finalmente debatir en torno a las premisas teóricas que sustentan esta investigación:

- El disenso²⁰: en donde la voz creativa de espectadores, será colocada como el *centro activo de una red de relaciones inagotables* (Eco, 1992:33) dadas entre la obra, la experiencia estética, fenomenológica y la creación.
- La emancipación²¹ de experiencias encaminándolas a la creación colectiva.
- La experiencia estética significativa.
- El acercamiento a la DC como una posible práctica de interacción social.

- **El dispositivo, funcionalidad e impacto:**

- Conformación de la comunidad creativa, contextualización y acercamiento al material de trabajo: Para el análisis de este rubro se pidió la opinión de la comunidad creativa en relación a las entrevistas realizadas en la Fase A del dispositivo. Las bailarinas señalaron que a pesar del consentimiento, interés y apoyo hacia el proyecto de investigación, encontraron cierta incomodidad en que alguien externo al grupo indague en su conformación, funcionamiento y procesos creativos, aunque a la vez les resultó interesante y provechoso ser nuevamente conscientes de su estructura, funciones, objetivos, actividades, postura ante la danza y manera de trabajar, pues les permitió replanteárselo. Por otra parte hablaron del acercamiento fenomenológico al material de trabajo, el cual resultó no solo de trascendental importancia para la creación colectiva por permitir concientizar, clarificar, identificar, vincular y proveer información, sino también benefició la obra misma y la ejecución en ambas etapas de la obra (original y transformada).

²⁰ Disenso: *desplazamiento en cuanto a quién puede tener la palabra, cuándo y para qué.* (Rancièrè citado en Ortíz: 2011)

²¹ *alterar la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo* (Mendoza, 2000: 169)

Todo lo anterior habla de su sentir respecto a la presencia de la investigadora-dramaturga, así como de las entrevistas y dinámicas realizadas, señalando respecto a este rubro, que el dispositivo por como está planteado, implica que su uso y aplicación se realice con grupos dancísticos o de artes escénicas en cierta medida consolidados, debido a la información que requiere recopilar sobre el trabajo creativo implicado y el grupo, en donde el investigador y dramaturgo deberán introducirse en dicho grupo social, interviniendo en sus modos de interacción y dinámicas de trabajo, encaminándolos hacia un modo de trabajo colaborativo; por lo tanto, realizar la Fase A del dispositivo es de vital importancia no solo para conocer el material de trabajo, sino también al grupo y los individuos que lo conforman, e irse introduciendo paulatinamente a la identidad y maneras de trabajar, para así ir descubriendo y planteado las condiciones y características de trabajo por desarrollar, y así poder generar propuestas acertadas no solo a favor de los objetivos implicados en el dispositivo y la obra, sino también de la agrupación. Por otra parte se considera que las dinámicas realizadas para el acercamiento fenomenológico al material de trabajo, es material sumamente valioso debido a las aportaciones que éste generó a nivel individual y grupal, por lo que las dinámicas planteadas pueden ser retomadas de manera aislada a todo el dispositivo con fines creativos o interpretativos entre otros.

- Captura de la información: Las herramientas empleadas con los Espectadores Control permitieron capturar la información estética, aunque de manera un tanto más superficial que la obtenida de los Espectadores Caso, pero mucho más objetiva y cercana a lo que de manera general sucede con los espectadores de una presentación de DC realizada bajo el esquema teatral tradicional; mientras que la información recopilada de los Espectadores Caso, fue subjetiva al tiempo que profunda, específica y amplia, observando que a través de las dos sesiones de encuentro y mediante la verbalización, se generó empatía y coincidencias entre ellos, tal como sucede en los procesos de socialización para la conformación de comunidades, en donde explica Bourdieu (1984:35), se genera *el sentido común y el consenso explícito del grupo*; esto se hizo evidente en la segunda sesión, en donde fue notorio el sentido de pertenencia e identificación que a su vez generó algunos de los efectos implicados en los procesos de identidad social, en donde *los sujetos tienden a ser mas cooperativos,(...) sienten una necesidad de estar de acuerdo con las opiniones del grupo (...) se relacionan en comportamiento y actitud,(Brown, citado en Hewstone, Stroebe, Codol y Stephenson*

1991:369); entonces al estar la experiencia estética de estos espectadores influenciada no solo por el dispositivo, sino por los otros en su calidad de grupo, se vuelve una información subjetiva por ser relativa o específica a los sujetos que conforman dicha comunidad, mientras que para los Espectadores Control, la experiencia permaneció en el terreno de lo individual, entonces por ser intrínsecamente subjetiva y no estar permeada por los otros ni por el dispositivo, se vuelve objetiva ante el análisis. Por lo anterior se concluye que, aunque originalmente la intención de la existencia de estos dos grupos de estudio era indagar si el tipo de interacción efectuada con cada una de las comunidades, ejercía alguna influencia en la experiencia estética y en la actitud frente a la DC, las dinámicas y herramientas empleadas, finalmente constituyeron dos maneras de aproximarse al espectador, una que al respetar las convenciones del espacio teatral tradicional arroja información sobre la experiencia estética, tal como ésta por sí misma sucede, mientras que la otra, es una propuesta alternativa de acercamiento que consta de dinámicas de interacción encaminadas a la concientización de la experiencia y la auto reflexión, permitiendo describir una realidad intervenida, tanto estética como vivencial. Lo más importante de la existencia de ambas comunidades, es que la información capturada se complementó entre sí durante el análisis, abriendo paso al trabajo creativo.

La presencia de ambos grupos de estudio, así como las herramientas con cada uno empleadas, constituyeron elementos sumamente útiles tanto para la captura de datos, la creación y el análisis, como para generar y determinar que las dinámicas empleadas con los Espectadores Caso generaron otro tipo de experiencia e información, misma que para efectos creativos se complementó con la información obtenida de los otros grupos de estudio.

- Sistematización y análisis: La información capturada a partir de las tres comunidades de estudio, permitió realizar un análisis y evaluación de la obra mediante diferentes enfoques, mientras que la manera de analizar la información, con las categorías planteadas y surgidas, permitió analizar la obra y la experiencia desde una perspectiva fenomenológica, es decir, desde quienes la viven, metodología que consideramos, pudiera utilizarse como otra manera para analizar otras propuestas de DC, y no solo ser utilizada con fines creativos sino también críticos, pues la sistematización de la información permitió recorrer la obra, desmenuzándola para identificar sus componentes y la relación con la experiencia generada, mientras que el análisis a manera de

recreación de la experiencia capturada y organizada, permitió interpretar de manera más objetiva la información, que al vincularla entre sí, generó cuestionamientos que permitieron definir qué es lo que se quería lograr , encontrando elementos con el potencial para ser retomados desde el ámbito creativo, sin concretar (en la fase de análisis) la manera de trabajarlos, dejándolos latentes para ser abordados de manera concreta y práctica en el laboratorio de transformación y enriquecimiento. Cabe señalar que en el proceso de análisis estuvo involucrada la incertidumbre, pues implicó diseñar y probar estrategias afines a los objetivos particulares del trabajo creativo, mismas que aún pueden modificarse o pulirse en favor de abordar la información de manera más concreta y dinámica, y con la intención de generar una metodología de análisis para la transformación creativa, más definida pero a la vez flexible a las necesidades de cada grupo, obra y a los objetivos particulares de trabajo.

- Impacto en el proceso creativo: La manera de trabajar creativamente se fue generando y definiendo durante las sesiones de laboratorio, en función de los objetivos del trabajo creativo, la co-creación y a la figura-presencia del dramaturgo, atendiendo tanto a lo propuesto por el dispositivo, como a la intención, discurso y enfoque de la obra, como a los objetivos del laboratorio de transformación; generando un tipo de trabajo colaborativo que constó en la integración de las aportaciones de los participantes (bailarinas, representadas, espectadores y dramaturgo) a favor de la transformación de la obra, tipo de trabajo que alude a la *inteligencia colectiva*, la cual es definida por Lévy (2004:19-21) como:

(...) un proceso de crecimiento, de diferenciación y de reactivación mutua de las singularidades (...) el fundamento y el objetivo de la inteligencia colectiva es el reconocimiento y valoración del conocimiento de las personas para el enriquecimiento mutuo (...) permitiéndole así identificarse de un modo nuevo y positivo, contribuyendo a movilizarlo, a desarrollar en él sentimientos de reconocimiento que facilitarán como reacción, la implicación subjetiva de otras personas en proyectos colectivos.

La inteligencia colectiva desde los ámbitos del internet y el ciberespacio es comprendida como:

(...) una suma de inteligencias individuales (...) que consiste en recolectar la información que aportan los distintos usuarios/as conformando un gran cerebro que al conectarse posee una gran cantidad de información desde múltiples puntos de vista con posibles aplicaciones en todos los ámbitos del saber y de la realidad.²²

La inteligencia colectiva es un fenómeno que sucede en tiempo real y que *depende de la habilidad de una organización para aceptar y desarrollar "la sugerencia dorada," que es cualquier contribución potencialmente útil de cualquier miembro²³* al respecto Lévy (2004) señala que la "inteligencia colectiva" no solo requiere de nuestra capacidad cognitiva, memoria, cultura y percepción subjetiva, sino también de nuestra capacidad para colaborar, cooperar, dialogar, acumular y compartir conocimiento. También se explica que *de la inteligencia colectiva emerge un producto a partir de las acciones de un grupo de personas que pueden no interactuar entre sí²⁴* es decir, que pueden no estar presente físicamente, tal como sucedió en el laboratorio creativo con la experiencia estética, que al ser integrada como elemento creativo, permitió la colaboración de los espectadores en tiempo real a través de su experiencia, a través de una interacción virtual durante dicho proceso, del cual emergió la obra transformada.

Por otro lado tenemos que la figura del dramaturgo, contribuyó a generar un proceso colaborativo de creación colectiva, en donde el cuestionamiento a favor de la lógica y coherencia de la propia obra, permitió integrar de manera creativa, a través de la improvisación y la sugerencia, la información proveniente del análisis mediante exploraciones colaborativas, en donde proponer, seleccionar, estructurar, explorar, recapitular, retomar o descartar para finalmente elegir por consenso, fue el modo de trabajo específico que se fue construyendo no solo en torno a las personas involucradas, sino también al material de trabajo, la obra y los objetivos de la investigación.

Una de las aportaciones prácticas para la funcionalidad de esta investigación (que constituye una prueba piloto del dispositivo), es la importancia de hacer del conocimiento de la comunidad creativa las fases que constituyen el dispositivo, el objetivo de cada una

²² Recuperado de: <http://inteligenciacolectiva.uvm.wikispaces.com/INTELIGENCIA+COLECTIVA>)

²³ Recuperado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Inteligencia_colectiva)

²⁴ Recuperado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Inteligencia_colaborativa)

de ellas y sobre todo que la manera de trabajar será bajo el enfoque colaborativo, es decir, tener claridad que la estructura global de trabajo que propone el dispositivo es accionada y llevada por la comunidad sobre la cual se aplica, y que el modo de trabajo creativo a implementar requiere de la colaboración de todos los participantes. Esto es importante plantearlo desde que se genere la propuesta para trabajar con algún grupo artístico, pues podría considerarse que el modo de trabajo sale de lo tradicional al llevar la experiencia estética del público hacia el ámbito creativo, integrar personas externas (en este caso espectadores y dramaturgo-investigador) a lo íntimo de un proceso de creación, así como el manejo del momento de exposición-percepción.

El equipo creativo considera que el trabajo realizado a favor de la creación y la experiencia estética, “representa un regreso a lo artesanal, minucioso y personal”, en donde lo valioso es el proceso y los sujetos implicados, fomentando “un mayor arraigamiento y valoración de la obra al haber más personas involucradas de manera cercana y humana”; por lo tanto el trabajo colaborativo conlleva una mayor responsabilidad entre y para con todos los participantes, pues al generarse una comunidad alrededor de una obra, el compromiso va más allá de los intereses del grupo artístico, lo que refuerza la noción de disenso al plantear intereses compartidos.

Encontrar o construir el proceso creativo adecuado a cada grupo y pertinente a cada obra no es sencillo, pero la línea de trabajo colectivo-colaborativa que se generó, aunque si bien puede ser perfeccionada, también se considera debe continuar en el terreno de lo incierto, pues esto da espacio a la inclusión, intuición, exploración y error, para que así pueda ésta tomar las dimensiones pertinentes a cada proyecto. Por lo tanto, aunque si bien ya existen muchas más certezas en los modos, medios y mecanismos para trabajar en el laboratorio de transformación, consideramos debe continuar siendo un modelo experimental abierto a modificaciones.

Por otra parte, debido al tiempo que requiere esta investigación, es importante la logística y su reajuste constante, lo que implica continuamente reorganizar, revisar y redefinir periódicamente la calendarización de actividades, de acuerdo a las posibilidades, necesidades y características de la agrupación con la que se esté trabajando

- Impacto en la obra: La manera de trabajar permitió que lo que sustente a la obra sea una estructura basada en elementos subjetivos que cobran vida a través de medios y presencias objetivas, que durante el proceso y a través de los ensayos fueron fijándose por sí solos, pero que también podrían haberse abierto a la posibilidad de surgir a partir de la estructura base, cada vez que ésta se active en cada momento de exposición-percepción de la obra, propiciando en cualquiera de las posibilidades que la estructura ofrece, que los bailarines sean intérpretes conscientes de sí mismos, de lo que sienten y piensan, así como de las ideas, conceptos y emociones que sustentan a la obra y lo que todo ello posibilita y genera más allá del movimiento. La manera de trabajar en el laboratorio de creación y la estructura concretada, permitió amplificar las posibilidades imaginarias del ejecutante, al mismo tiempo que establecieron relaciones reales y complejas con la obra, las mujeres representadas, su contenido, consigo mismas, entre ellas, con el movimiento, los objetos o *recursos materiales*, así como con el *universo imaginativo del espectador* (Ortiz, México: 2006)²⁵ .

- Impacto en las experiencias: Aquí se recapitulará la información obtenida de los Espectadores Caso y Control a partir de los dos estados de la obra y los dos momentos de exposición, para analizar el dispositivo y sus efectos mediante un proceso de comparación de experiencias.

La información obtenida de los Espectadores Caso en los dos momentos de exposición-percepción, nos indica que las dinámicas de concientización y canalización sensorio perceptiva con ellos desarrolladas, al contribuir a que priorizaran su atención en ellos mismos y en la experiencia vivida, los llevaron a un estado de consciencia²⁶ similar a lo que Husserl denomina *actitud trascendental*,²⁷ en donde por un lado la experiencia al estar libre de prejuicios, intenciones o expectativas, les permitió ser conscientes de lo percibido y de la percepción misma como un acto de reflexión, así, al concientizar el sentido de la experiencia mediante la reflexión constante, se reveló aquello que en la

²⁵ Recuperado de: <http://www.cultura.udg.mx/actividades/319creadores-escena/index1.php>

²⁶ (...) conjunto de actos que se conocen con el nombre de vivencias. (Husserl:1962)

²⁷ La actitud fenomenológica trascendental implica una actitud reflexiva constante que nos permite ir más allá de la percepción natural del mundo. (Ibídem)

actitud natural permanece oculto, haciéndose explícito no solo el contexto, sino también percatándose que los prejuicios y la manera de enfrentar la obra, determinan en gran parte su experiencia estética; por ello podemos señalar que lo realizado con los Espectadores Caso, aunque si bien constituye una metodología que nos permitió estudiar la realidad desde una perspectiva fenomenológica, por realizarse a partir de quien experimenta el fenómeno o vivencia, implica ser consciente de que su aplicación influye en las experiencias modificándolas.

Los resultados en ambos grupos de estudio, respecto al segundo momento de exposición-percepción, nos muestran una experiencia más significativa que la manifestada a partir del primer momento de exposición de la obra y vinculada específicamente al contenido, objetivos y enfoque de la obra; señalando que independientemente de las dinámicas aplicadas con los Espectadores Caso, la obra transformada fue aquello que se vinculó con la experiencia estética manifestada.

- Impacto en las comunidades:

Comunidad creativa: Respecto al primer momento de exposición, la comunidad creativa señaló sentirse fuera del entorno normal en el que trabajan, pues usualmente todo depende únicamente de ellas, desde la logística hasta la puesta en práctica; no tener el control de toda la situación, de los tiempos ni del público las llevó a reflexionar señalando que “normalmente estamos acostumbrados a controlar o ser controlados”, que trabajar de la manera planteada por el dispositivo, en donde los tiempos aunque un tanto preestablecidos debido al diseño metodológico y las dinámicas aplicadas, aunque si bien plantean una estructura que guía hacia cierto modo de interacción y comportamiento, también dependen del público, de su estado, disposición, maneras de estar y actuar, opinando que “trabajar con los espectadores durante la funciones, considerándolos como un factor humano cuya presencia es dinámica, agrega elementos al azar, una pizca de descontrol e incertidumbre al que no estamos acostumbrados”; por lo que es importante que todos los involucrados en los momentos de exposición-percepción-experimentación estén informados de lo sucedido y sean conscientes de lo que implica trabajar de esta manera con el público, en donde aunque exista una logística de trabajo, ésta al interactuar con el público también dependerá de ellos, de su participación, de sus tiempos, intereses, inquietudes, estados de ánimo, etc., lo cual implica a su vez ,ser

conscientes de que no se tendrá control completo de lo sucedido, sino que éste será compartido con el público debido al contacto cercano y la interacción.

Respecto a la información recopilada de los espectadores, las bailarinas indicaron que “no es fácil enfrentar las expectativas y experiencia de los espectadores, se requiere humildad e inteligencia para reconocerlo como crítica constructiva y aportaciones positivas (...), también resulta duro conocer realmente lo que la gente piensa y opina de manera general sobre la DC, al tiempo que resulta gratificante saber que el trabajo realizado contribuye a modificar positivamente esas visiones, generando a su vez un mayor sentimiento de responsabilidad por el trabajo que se realiza debido a que lo que conlleva va más allá de lo estrictamente artístico”, pues la experiencia del espectador no se limita puramente a lo estético ni exclusivamente al objeto artístico.

Espectadores Caso: Las dinámicas realizadas con esta comunidad impactaron tanto su experiencia estética, como su concepción o visión sobre el arte y la DC, al percatarse de la importancia de la existencia de espacios de pluralidad como el generado, en donde grupos de personas con diferentes intereses, opiniones y realidades puedan influir positivamente no solo en la obra de arte, sino también en los otros mediante el acercamiento, el diálogo y la retroalimentación; señalaron que las sesiones proporcionan otras maneras de acercarse, relacionarse, conocer, disfrutar, abordar, considerar y analizar el arte y la DC, retomando como posibilidad interesante y favorecedora la existencia de un guía que los introduzca, provoque y acompañe en la exploración de los diversos canales sobre los que impacta la experiencia estética, convirtiéndola así en una experiencia consciente, distinta y única.

Espectadores Control: en las dos comunidades existentes de este grupo de estudio, los cuestionarios aplicados aparentemente no generaron impacto alguno sobre la experiencia estética ni vivencial, por lo que la información proveniente de esta comunidad constituye una aproximación objetiva y más cercana la realidad abordada.

- Premisas teóricas:

- ¿Espectador tradicional o emancipado?:

Tanto las dinámicas realizadas con los Espectadores Caso, como la propia identificación de éstos como colaboradores creativos, fungieron como vías para la emancipación de la experiencia a partir de la concientización del yo, la reflexión constante de lo percibido y de la percepción misma, por ello consideramos que a pesar de que durante los dos momentos de exposición-percepción, se continuaron generando los dos espacios del formato teatral tradicional que separa escena y actores de público, las dinámicas aplicadas con los Caso, permitieron además de generar un estado de consciencia trascendental, romper con ciertas convenciones concernientes a dicho espacio, en donde todos los implicados conocen perfectamente las reglas implícitas de interacción (o no interacción) y convivencia cumpliendo con el rol predeterminado, que para los espectadores pudiera resumirse en llegar al espacio teatral, observar - consumir el producto artístico, aplaudir como medio de interacción y abandonar el lugar, y para los artistas llegar al espacio teatral, prepararse, mostrar el trabajo artístico y abandonar el espacio sin tener un contacto tangible o interacción efectiva con los espectadores; ambos sin considerar al otro, sin realmente acercarse para conocer qué fue lo que sucedió a partir de la propuesta artística, dejando toda la carga de interacción exclusivamente a la obra, por lo que consideramos que las dinámicas realizadas con los Control, permitieron reorganizar y generar otro tipo de interacción social entre los agentes de momento de exposición-percepción, a partir de la emancipación de la experiencia.

- Disenso:

Si entendemos a esta noción como *el desplazamiento en cuanto a quién puede tener la palabra, cuándo y para qué* (Ortiz: 2011), entonces podemos considerar que ubicar las voces de espectadores y bailarines en el proceso creativo vivido en el laboratorio de transformación, permitió efectivamente colocarlos en el *centro de una red de relaciones inagotables* (Eco, 1992:33) dadas entre la experiencia estética, fenomenológica y creación, la cual requirió de los diversos saberes-experiencias generados por la propuesta escénica, impactando tanto en la obra como de nueva cuenta en la experiencia estética. Por otro lado tenemos lo mencionado por la comunidad creativa respecto a quién tiene el control o influencia, no solo en el proceso creativo, sino también en el momento de exposición-percepción, en donde compartir dicho control con los

espectadores, refuerza la noción de disenso, entonces encontramos en la comunidad un elemento que permite compartir no solo la voz creativa con los espectadores, sino también las dinámicas de interacción sucedidas en el momento de exposición, de las que ahora no solo son participes, sino también constructores.

- La experiencia estética significativa:

Si entendemos a la experiencia estética significativa como aquella experiencia que interactúa sustancialmente con la estructura cognitiva del espectador, generando un significado subjetivo que la modifica; como aquella experiencia *de goce estético, en la que la conciencia imaginaria se despega de la coacción de las costumbres y los intereses [...] capacitándole de otra experiencia* (Jauss, 2002: 41), entonces podemos señalar que la experiencia estética resultante del segundo momento de exposición-percepción, constituyó una experiencia estéticamente significativa, pues los espectadores mediante ésta, lograron establecer una relación directa consigo mismos, influyendo en parte de lo que son, piensan o sienten, radicando la complejidad de la experiencia manifestada, en la subjetividad, la multiplicidad y autorreferencia; esto contrasta con lo manifestado en el primer momento de exposición, en donde la totalidad de espectadores hicieron referencia a elementos o presencias objetivas de la obra, a verdades innegables compartidas que no hicieron referencia a ellos mismos ni a sus vidas.

- La creación colectiva:

La obra originalmente fue creada bajo un esquema de creación colectiva, modo de trabajo que en laboratorio de transformación creativa, se conformó a sí mismo bajo una estructura concerniente a la inteligencia colaborativa pero aplicada a la creación artística, siendo el medio que permitió no solo hacer presente a todas las comunidades y sujetos involucrados, sino también utilizar la información recopilada, retomando los saberes fenomenológicos, estéticos y descriptivos de las diversas comunidades que conformaron esta investigación (bailarinas, espectadores, mujeres artesanas y dramaturga), información que no solo colaboró y contribuyó creativamente, sino también generó otros saberes en torno a la propuesta escénica, por lo que no podemos señalar a los espectadores y mujeres artesanas como co-creadores, sino como colaboradores en un proceso de creación que logró articular, vincular y hacer dialogar a los distintos saberes.

- La experiencia estética en relación a la actitud del espectador frente a la DC:

La información recopilada permitió establecer una relación entre la experiencia estética y la opinión del espectador sobre la DC escénica, con el fin de indagar en los procesos mediante los cuales ésta manifestación artística se inserta en la sociedad y toma lugar en la cultura.

El planteamiento propuesto por esta investigación, es que generar experiencias estéticamente significativas en los espectadores, que influyan positivamente en su opinión, expectativas y actitud frente a la DC, permitirán potenciar una mayor disposición para acercarse a esta manifestación artística, contribuyendo así a reforzar los procesos que fomentan el acercamiento entre las partes, constituyéndose así paulatinamente una práctica específica de interacción social fomentada por un tipo particular de experiencia, la cual a partir de establecerse a sí misma dentro del espectador, como un fundamento que permita sentar una base para generar, modificar o reconfigurar su opinión y actitud frente a la DC, propicie un mayor acercamiento; recordemos que en el planteamiento de esta investigación se citó a Bourdieu²⁸, quien señala que *lo posible se funda sobre experiencias pasadas*.

Lo que constituyó aquella experiencia significativa para los Espectadores Caso en el primer momento de exposición-percepción, que les impulsó a regresar a la segunda sesión para presenciar aparentemente la misma obra aunque modificada, no solo fue la experiencia estética, sino también la vivencial y que giró para ellos en torno a las dinámicas aplicadas por el dispositivo, así como saber que a través de dichas dinámicas colaborarían de alguna manera con la transformación creativa de la obra, por lo que podemos decir que la motivación (la cual es necesaria para desarrollar un comportamiento²⁹) para regresar a la segunda función, fue tanto la experiencia estética como vivencial, es decir, la totalidad del evento: obra, dinámicas, expectativas y tipo de implicación, lo que generó una experiencia que les impulsó a acercarse nuevamente no solo a la DC y el grupo Morpho- Azul, sino también a presenciar la “misma obra” por segunda ocasión, lo anterior nos indica que la experiencia que tenga el espectador y que influye en las posibilidades para que éste regrese o continúe acercándose a otras propuestas de DC, no depende exclusivamente de la propuesta artística, sino de todo lo

²⁸ (citado en Landázuri, 2002:77)

²⁹ (Aroldo, et al:2009)

que sucede en torno a ésta, pues todo ello termina formando parte su experiencia, y que para efectos del acercamiento hacia la DC escénica, conforma un todo indivisible que influye en sus expectativas, intereses, actitudes y posible acercamiento.

Por otra parte tenemos a los Espectadores Control, para quienes en los dos momentos de exposición-percepción, los motivos manifestados (y que hacen referencia a la consciencia) para acercarse nuevamente a otra propuesta de DC y al grupo, los encontraron en su mayor parte vinculados a la experiencia vivida a través de la obra presenciada, la cual refirieron como grata, satisfactoria y de aprendizaje en torno a la DC, también mencionaron elementos influyentes y ajenos a la obra y la experiencia vivida tales como: el grupo dancístico del que se trate, el tema que aborden, el lugar, día, horario, etc.; por lo que a pesar de haberse enfrentado de manera tradicional a la obra, reafirmamos que el acercamiento no alude exclusivamente a lo artístico.

Los procesos creativos de los cuales surge una obra, la interacción que experimente el espectador con ésta, la obra misma y todo lo que existe objetivamente entorno a ella, influyeron tanto en la experiencia estética y vivencial, como en la opinión, actitud y acercamiento presente y futuro hacia la DC, transformándose así la experiencia vivida en una fuerza que influirá positivamente no solo en el acercamiento sino también en futuras experiencias por vivir³⁰ en torno a la DC.

Sobre este apartado se concluye que debido al número de espectadores que constituyeron en su totalidad ambos grupos de estudio, así como por el número de veces en las que se presentó la obra, no es pertinente hablar del acercamiento hacia la DC como una posible práctica de interacción social, sino de elementos que influyen en sucesos que son multifactoriales; en lo que sí se puede contribuir, es a comprender que esta clase de propuestas de investigación y artísticas, que implican un tipo de interacción alternativa (debido a las dinámicas y cuestionarios aplicados), al ser no solo bien recibida por los espectadores, sino favoreciendo para los Caso la experiencia estética, y para todos los espectadores, la opinión y visión sobre la DC, apunta no solo a lo benéfico de generar interacciones que consideren la importancia de la presencia tangible del factor humano, tanto durante el momento de exposición como en torno a éste, interacciones

³⁰ Fuerza: *influencia que cualquier experiencia tiene en determinar o afectar lo que acontecerá en otras experiencias y acciones.* (Turner 1987 citado en Díaz Cruz, 2008:56)

basadas en el diálogo, la escucha, la inclusión y el valor de la presencia y saberes del otro, ya sea con fines sociales o creativos entre otros, y con el propósito de hacer de la creación y el momento de encuentro entre el objeto artístico, el espectador, creadores y bailarines, una unidad abierta a la socialización, mediante diversos mecanismos o dispositivos, con lo cual puede contribuirse a que la gente que se acerca a la DC, no solo conserve su interés en ésta, si no le permita tener una opinión y actitud que fomente o incremente dicho acercamiento, el cual, por todo lo anteriormente mencionado, consideramos depende en su mayor parte de los artistas- creadores, pues son quienes pueden generar los mecanismos que le permitan insertarse de manera más exitosa en su sociedad.

10. CONCLUSIONES

Partiendo de la consideración y problematización de los usuales caminos de la recepción de la danza y las condiciones tradicionales de enunciación por parte de los creadores, se construyó un dispositivo que no solo permitió la captura e interpretación de la experiencia estética, sino también facultó el análisis de la obra desde un enfoque fenomenológico, convirtiéndose, en el laboratorio de transformación, en una experiencia específica de creación, que permite compartir y articular los distintos saberes de los involucrados, acortando la distancia entre "creadores" y "receptores", al priorizar la singularidad de las aportaciones y revalorando los saberes de los sujetos implicados, que en este caso se refiere a: espectadores mediante la captura e interpretación de sus experiencias, los sujetos representados por la obra -las mujeres de la sierra-, mediante sus opiniones y visiones, y las intérpretes-creadoras a partir de sus intenciones, objetivos y enfoques creativos; poniéndose así en práctica un tipo específico de inteligencia colectiva, mediante la constitución de un sujeto creativo colaborativo, que articula como creadores (en diversos niveles) a artistas, espectadores y mundo representado, generando una racionalidad estética compartida, al incluir dichos saberes como los criterios de valor que enmarcaron el trabajo creativo, en donde la lógica creativa y de la obra se basa en darle voz a las "verdades" enunciativas y acuerdos de los sujetos participantes. Entonces, bajo esta noción de trabajar para la obra, y a partir de los saberes de los participantes (espectadores-creadoras-representadas), se obtiene un modelo de composición artística basado en la construcción compleja de un sujeto colectivo que piensa y trabaja conjuntamente, valiéndose de las experiencias cognitivas, emocionales y corporales diferenciadas, pero propiciadas por un mismo fenómeno, en éste caso la obra, generando un proceso de creación colaborativa a favor de la propuesta artística y la experiencia estética, mediante un proceso incluyente, democrático, participativo, dialógico e inclusive descentralizado, que al necesitar las aportaciones de los integrantes, fomenta la revalorización de las muchas posibilidades implicadas en dichas presencias y los diversos saberes que aportan, mismos que al fusionarse en una red indivisible de contribuciones del que se obtiene en este caso un bien artístico, hace que éste pertenezca y sea resultado exclusivo de los sujetos involucrados.

Por otro lado, el dispositivo transformó a la obra en un entre abierto a la interacción y al diálogo, haciendo que ésta se encuentre latentemente en un proceso creativo inconcluso,

y abierto a la continua posibilidad de retomar las aportaciones provenientes de espectadores y creadores/interpretes, para modificarse a sí misma, por lo que la obra en cuestión se convierte en el elemento central del dispositivo por ser ésta el vehículo comunicativo y expresivo, el canal mediante el cual fluye el dispositivo, detonando todo lo que sucede alrededor y a través de ella, incluidas las experiencias.

Adentrarse en la experiencia estética, por ser ésta intrínsecamente subjetiva, requirió diseñar y poner en práctica dinámicas y herramientas que le permitieran manifestarse, lo cual, aunque si bien impidió estudiar la realidad tal cual se da y manifiesta de manera natural, por modificar los estados perceptivos y corporales de los Espectadores Caso, alterando su experiencia estética, también generó otros estados para la recepción de la obra al encaminar la experiencia del espectador, pues al inducir mediante ciertas dinámicas, el estado corporal, físico, cognitivo y perceptivo bajo el cual los espectadores enfrentaron el hecho escénico, se establece una probabilidad de acercamiento que puede ser retomada no solo con fines informativos, creativos y sociales sino también experienciales, pues mediante la concientización de la expectativa y la preparación de la escucha corporal (mente, cuerpo, emociones) de los espectadores, a través de las dinámicas para la concientización del yo perceptivo, se posibilitó la aparición de la obra coreográfica en su propia intencionalidad, enfrentándola así en lo que Husserl (1962: 74-77) denomina estado de *epokhé*, el cual hace referencia a la suspensión temporal de prejuicios, expectativas y lógica propia, permitiéndoles enfrentar la obra de una manera neutral para adentrarse a la intencionalidad y lógica de ésta, priorizando la experiencia vivida y posibilitándoles una experiencia estética significativa; por lo que se considera que las dinámicas de sensibilización sensorio-perceptiva y de concientización realizadas con estos espectadores, constituyen una alternativa para generar hábitos de *epokhé*, los cuales permitirían al espectador despojarse de sí para aprehender la obra por lo que implica y les genera por sí misma.

Las dinámicas de acercamiento fenomenológico al material de trabajo, permitieron poner de manifiesto los mundos subjetivos que se comparten en los procesos creativos colectivos y la ejecución dancística, los cuales son generados recíprocamente por la obra y los bailarines mediante la imaginación y el cuerpo en movimiento; mientras que dichas dinámicas, la de concientización del yo posterior a la experiencia y la observación de todos los espectadores durante el momento de exposición-percepción, permitieron

constatar la afección compleja que pueden generar las propuestas escénicas de danza contemporánea, a partir de los elementos objetivos que contienen y los subjetivos que propician, afectando a bailarines y espectadores a nivel sensorial, cognitivo, emocional y corporal.

Las transformaciones sucedidas en la obra, aunque si bien tuvieron un impacto positivo en la experiencia estética de todos los espectadores, al detonar conexiones no literales ni mecánicas, sino sustanciales y subjetivas por estar relacionadas con algún aspecto pre existente y relevante de sus vidas, fue mucho más significativa para aquellos involucrados en las dinámicas propuestas por el dispositivo, por lo que la globalidad de lo implicado en éste, las dinámicas y la obra (considerando lo que ésta plantea y la manera de desarrollarlo), les permitió una percepción activa-consciente y una experiencia estética significativa, la cual, entonces encontramos como: aquella experiencia en la que el espectador no habla de la obra misma o de los elementos objetivos que la conforman, sino de la experiencia vivida que de estos y por medio de la subjetividad emanan, situándose en la autorreferencia.

La experiencia estética del espectador y todo lo que sucedió en torno al momento de exposición-percepción de la propuesta coreográfica, se vinculó con el acercamiento que los espectadores mantienen con ésta manifestación artística, propuesta o grupo; pues la opinión manifestada por los espectadores sobre la danza contemporánea posterior a cada experiencia de percepción, indica la responsabilidad que como artistas tenemos respecto a la sustentabilidad social de este arte, por lo que consideramos que la creación vista como una red de interacción real o virtual, como un espacio de encuentro y una actividad para socializar, compartir y generar conocimiento, contribuiría a la socialización de la creación y las artes, por lo que generar modelos de creación bajo el esquema de la colaboración amplificada y no discriminante, contribuiría a tomar conciencia que del tipo de implicación, finalidades y modo de interacción de los agentes, devienen las prácticas sociales de este campo.

11. ANEXOS:

1. VIDEO DEL DESARROLLO DEL DISPOSITIVO

2. CALENDARIO DE ACTIVIDADES

E N E R O		Actividades paralelas
FASE A) Conformación de la comunidad creativa, contextualización, diagnóstico de implicación y acercamiento al material de trabajo		Documentación Gestión del teatro Equipo y personal para apoyo y documentación Diseño de programas
Reunión informativa y de logística	17	
Entrevista individual	23	
Entrevista grupal	24	
Dinámicas para el acercamiento fenomenológico	30 - 31	
F E B R E R O		Invitación a público Impresión de material de apoyo Impresión de programa de mano Reunión de logística
Ensayos y preparaciones generales	03 – 07	
FASE B) Exploración, intercambio y captura de la experiencia estética		
Función primer momento de exposición-percepción	Sábado 08	
FASE C) Sistematización, análisis, conexión e interpretación de la información		Documentación
Sistematización, análisis e interpretación	10 – 21	
Vinculación de la información para su selección como material creativo	24 a 07 de Marzo	
M A R Z O – A B R I L		Transformaciones: vestuario, audio, telar, rebozos.
FASE D) Laboratorio de transformación creativa para el enriquecimiento escénico	Marzo 10 a Abril 11	
Vacaciones de semana santa	14 - 20	
A B R I L – M A Y O		Gestión del espacio Invitación a espectadores Llamado a espectadores Caso Impresión del material Reunión con staff
Ajustes finales y ensayos generales Sesión de fotos Rediseño del programa	Abril 21 a Mayo 02	
FASE E) La obra transformada y su impacto estético, fenomenológico y social Segundo momento de exposición-percepción	Mayo 03	
Dinámicas de acercamiento fenomenológico	05 - 08	
FASE F) Sistematización, análisis, conexión e interpretación de la información Análisis global del dispositivo: Evaluación y aprendizaje Conclusiones	05 - 31	
		Organización de la información

12. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Aroldo Rodríguez, Leal Assmar Eveline M., y Bernardo Jablonski. (2009). *Psicología social. Revista amplificada.*, Volumen 27. Petrópolis, RJ., Brasil: Vozes.

Ausubel, David., (1983). *Teoría del aprendizaje significativo*. Recuperado de: http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/Aprendizaje_significativo.pdf

Agamben, Giorgio., (2011). *¿Qué es un dispositivo?* *Sociológica*, año 26, volumen (73).

Barthes, Roland., (1968). *La muerte del autor*. [tr. es. C. Fernández Medrano]. Recuperado de <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>

Bleger, José., (1994). *Psicología de la conducta*. Buenos Aires: Paidós

Borba, Juliano., (2010). *El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria*. Buenos Aires, Atuel: Artea. Recuperado de: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/307/TeatroComunitarioArgentina_JulianoBorba.pdf

Bourdeau, Pierree., (1984). *El espacio social y la génesis de las "clases"*. Recuperado de: [http://theomai.unq.edu.ar/conflictos_sociales/P.%20Bourdieu_\(EspacioSocial_y_genesisClases\).pdf](http://theomai.unq.edu.ar/conflictos_sociales/P.%20Bourdieu_(EspacioSocial_y_genesisClases).pdf)

Bourdieu, Pierre., (1990). *Sociología y Cultura*. México: GRIJALBO.

Bourdieu, Pierre., (1993). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

Brown, R.J., (1991). *Relaciones Intergrupales*. En M. Hewstone, W. Stroebe, J.P. Codol, y G.M. Stephenson (Dir.) *Introducción a la psicología social. Una perspectiva europea*. Barcelona: Ariel. pp. 369-394.

Castilla del Pino, Carlos., (2000). *Teoría de los sentimientos*. Ensayo. Barcelona: Tusquets.

Conti, Romina., (2011). *La desalineación estética en Schiller y Marcuse. Un retorno sobre el problema de la racionalidad mutilada*. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n21/n21a03.pdf>

Debord, Guy., (1992). *La société du spectacle*. Gallimard, París, [tr. esp. de José Luis Pardo, (2009). *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Buenos Aires.

Dewey, Jhon., (1967). *Experiencia y Educación*. Buenos Aires: Losada.

Díaz Cruz, Rodrigo., (2008). *La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance*. *Revista Nueva de Antropología*, Vol. XXI, Núm. 69. UNAM. México.

Diéguez, Leana., (2007). *De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido*. Buenos Aires, Atuel: Artea. Investigación y creación escénica.

Eco, Umberto., (1962). *Opera aperta* [tr. esp. Roser Bedagué (1992)]. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini].

Eisner, Elliot., (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.

Estudios: filosofía-historia-letras (1985). *Epistemología: la introspección como camino hacia la conciencia*. Mauricio Beuchot: *Semiótica y filosofía de la conciencia: conductismo y mentalismo en la filosofía del lenguaje*. Recuperado de: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio03/sec_21.html

Farina, Cynthia, (2005). *Arte cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.

Fellesdal, Dagfin., (1990). *El concepto de Lebenswelt en Husserl*. [tr. es. Sergio Sánchez Benítez]. Recuperado de: http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen00/Boletin04/03_FOLLESDAL.pdf

Foster, Leigh., (2003). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Ann Cooper Albright and David Gere Published by Wesleyan University Press, Middletown.

Foucault, Michel., (1999). *Ética, Estética y Hermenéutica*. España: PAIDOS,

Gadamer, Hans-Gerog., (1993). *Fundamentos de una hermenéutica. Verdad y método filosófico*. Quinta Edición. Salamanca: Sígueme

Gallo Cadavid y Castalleda Clavijo., (2009). *La experiencia de la danza en la constitución de subjetividad*. En: *Lecturas: Educación Física y Deportes*, revista digital. ISSN. 1514-3465. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd130/la-experiencia-de-la-danza-en-la-constitucion-de-subjetividad.htm>

González, Zeferino., (1876). *Filosofía elemental*. Tomo I. Segunda Edición. Madrid.

Guy Debord., (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Revista Observaciones Filosóficas. Madrid.

Holmes, Brian., (2006). *La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control. Arte máquinas trabajo inmaterial*. Volumen (7). Madrid: Brumaria,

Husserl, Edmund., (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económico.

Islas, Hilda., (2006). *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.

Ingarden, Roman., (1997) *De Husserl a Derridá. Introducción a la Fenomenología*. Barcelona: Paidós.

Jara, Holliday Oscar. (2011) *Orientaciones teórico-prácticas para la sistematización de experiencias*. Costa Rica. Recuperado de: http://www.kaidara.org/upload/246/Orientaciones_teorico-practicas_para_sistematizar_experiencias.pdf

Jauss, Hans Robert., (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós

Jiménez, Marco Antonio., (2012). *Investigación educativa. Huellas Metodológicas*. México: Casa Juan Pablos.

Kant, Manuel., (2003). *Crítica del Juicio*. Biblioteca virtual universal

Kloppenber, Annie., (2010). *Improvisation in process: "Post-control" Choreography*. *Dance Chronicle*: Routledge.

Landázuri, Gisela., (2002). *Huellas de la intervención en el campo*. México. Recuperado de: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-87-1106vwi.pdf

Lehmann, HansThies.,(2006). *Postdramatic Theatre*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Leigh, Susan., (2003). *Taken by Surprise: a dance improvisation reader*. Wesleyan University Press, Middeltown.

Lepecki, André, (2011). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. España: Centro Parraga, CENEDAC, ARTEA.

Lerman's, Liz y Borstel, John., (2003). *Critical Response Process: A method for getting useful feedback on anything you make, from dance to dessert. The core steps and an interview with Liz Lerman*: Contact Quarterly.

Lévy, Pierre., (1956). *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace.*, [tr. esp. de Felino Martínez Álvarez., (2004). *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio.*] Universidad de la Habana.

Lizcano, Emmanuel., (1999). *La metáfora como analizador social*. *Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. Volumen (2).

Marina, Torres José., (s.f). *Fenomenología crítica y teoría de la evidencia en Husserl*. [s.n].

Martínez, Carazco Piedad Cristina., (2006). *El método de estudio de caso. Estrategia metodológica de la investigación científica. Pensamiento y Gestión*. Volumen (20).

Martínez, Xavier Ucar., (1993). *La animación teatral: los procesos de evaluación de intervenciones socioculturales implementadas por medio de técnicas y elementos teatrales. Teoría de la educación*. Volumen (V).

Miguélez, Martínez Miguel., (2006). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: TRILLAS.

Montaño, Fraire Ronaldo., (2002). *Dispositivos para la intervención comunitaria y prácticas institucionales*. México: TRAMAS.

Mendoza, Bernal Cristina Ma., (2000). *La coreografía, un caso concreto: Nelly Hapee*. México: CENIDID.

Nerys Funes Torres José y Peña Aguilar René Armando., (2010). *Análisis exploratorio de datos y probabilidad e inferencia estadística*. El Salvador: Facultad de Ciencias Naturales y Matemática.

Ortiz, Rubén., (2011). *Profanar la palabra. Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro*. Volumen (47).

Plutchik, Robert., (1987). *Teoría de las emociones*. Recuperado de: <http://kliquers.org/tutores/plutchik/>.

Rancière, Jacques., (2008). *Le spectateur émancipé.*, [tr. esp. Ariel Dilón (2010). *El espectador emancipado.*] España: Ellago.

Rainer Hans, Lester Embree., (2009). *Handbook of phenomenological aesthetics. Contributions to Phenomenology*. Volumen (59). Springer.

Ribeiro M., Fonseca., (2011). *The empathy and the structuring sharing modes of movement sequences in the improvisation of contemporary dance. Research in Dance Education*. Volumen (12) No. 2, pp. 71–85.

Ricoeur, Paul., (2004). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México - Argentina: Siglo XXI

Sánchez, José Antonio., (2007). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns Portatlis.

Sánchez, José A., (1999). *Pensando con el cuerpo*. Madrid: Desviaciones.

San Martín, Javier., (2007). *La percepción como interpretación*. Madrid: UNED.
Spencer, Paul., (s.d.). *Antologías. Investigación social e histórica de la danza en contextos no escénicos*. Citado por Islas, Hilda en *Interpretaciones de la danza en la Antropología*.