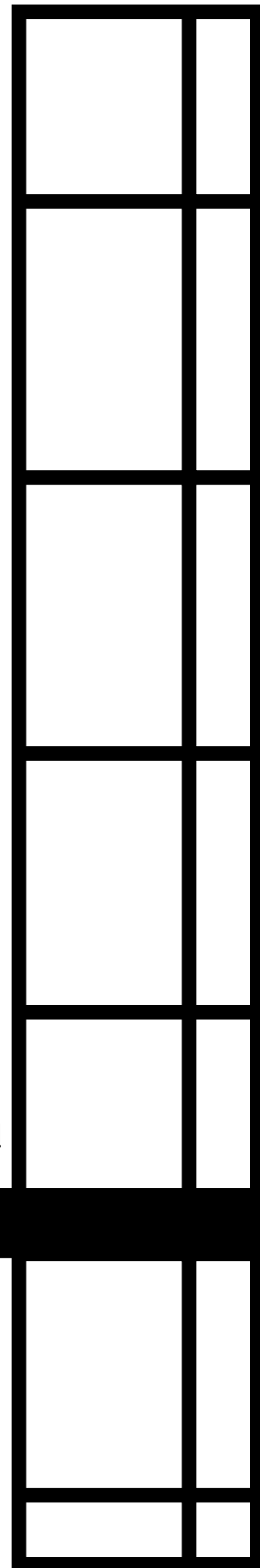


CAPÍTULO 3
Proceso Creativo...Creando a la Polichinela



CAPÍTULO 3. PROCESO CREATIVO – COLABORATIVO

3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Una vez que ya se tenía el tema y su significado, debía aterrizar mi idea y plasmarla en lo que realmente quería y me gustaba: danza. En primavera 2009 me dedique a buscar información teórica e importante sobre mi definición de marioneta y comencé a buscar movimientos y a estructurar la coreografía. Al final del semestre ya sabía que mi tesis era una coreografía que tenía que ver con la idea de las marionetas versus control, con una duración entre 13 y 15 minutos, con cuatro escenas o cuadros diferentes en donde cada uno ya tenía su proceso creativo-investigativo, la idea de la escenografía de marionetas (una cruz con cuatro telas colgando) y con la ayuda de 3 o 4 bailarinas. Indiscutiblemente, a través de todo el tiempo que pude trabajar en equipo, el proceso coreográfico fue cambiando.

Así, en verano me dedique a investigar frases de movimiento para que cuando comenzara el nuevo semestre, ya estuviera en pie la coreografía y sólo me dedicara a la investigación.

En cuanto inicio el semestre de otoño 2009, le pregunte a Cinthia Pérez Navarro, Marianna Escobedo Muñoz y Maria Jimena Villegas López si querían participar en la presentación de mi proyecto final de tesis y a la vez ayudarme con el proceso creativo, ellas aceptaron muy amablemente, enseguida acordamos los horarios y comencé a buscar el salón más apropiado para colgar la escenografía y ensayar; la mejor opción que tuve de los salones de danza fue el salón chico de la Hacienda, pues era el único que tenía un tubo justo en el centro del techo para colgar la estructura, y a la vez ésta se podía esconder para que no estorbara si otra persona necesitaba el salón. Sin embargo, el problema con el que me encontré al principio fue que sólo pude colgar una marioneta por el espacio tan pequeño y tuve que imaginarme como se verían las otras dos bailarinas en sus

estructuras de marionetas y también ciertos movimientos en un espacio más grande e incluso en el auditorio.

Al finalizar el semestre pedí prestado al coordinador de Teatro, José Raúl Cruz el salón del Ágora, ya que su infraestructura era la adecuada para colgar las tres marionetas y el espacio era parecido al del auditorio, ahora si ya ensayábamos todas juntas en un espacio más amplio; logramos realizar seis ensayos en dicho salón.

La coreografía comenzó a desarrollarse a principios de Agosto 2009 y durante los primeros ensayos mi cabeza nuevamente empezó a crear una serie de preguntas: ¿Cómo voy a empezar?, ¿Qué escena va a comenzar?, ¿Cómo voy a unir los cuadros?, ¿En que momento nos hacemos marionetas?, ¿Desde un inicio somos marionetas o nos vamos transformando a través de nuestra existencia o en este caso a través del proceso?, ¿Empezamos paradas, sentadas o en el aire? ¿Con qué recursos técnicos cuento?, ¿Si voy a utilizar sillas, cómo van a entrar a escena o ya van a estar ahí?, ¿Cómo voy a sostener la cruz?, ¿Sostengo la cruz del centro o de los cuatro lados?, ¿Es segura la cruz?, ¿Puedo utilizar poleas?, ¿Cómo voy a colocar las estructuras espacialmente? ¿Cómo es la infraestructura (techo) del auditorio?, ¿Cómo van a soltar las marionetas?, ¿Cómo le hago para que no estorben en el resto de la obra? Y entonces tratando de resolverme estas preguntas, ideas y cuestionamientos, me puse a dibujar y a escribir; entonces, decidí cambiar mi idea original u el orden de los cuadros, de hecho conforme pasaba el semestre, se realizaban las muestras con mi mesa directiva y se me daban retroalimentaciones, mi idea original se iba transformando y modificando.

Un mes antes de la muestra debía pensar en un título para esta tesis, la publicidad y la presentación final. Creo que fue lo que más se me dificultó. Realice una lluvia de ideas anotándolas en mí libreta, pedí ideas de todas las personas que estaban a mí alrededor y finalmente mi mamá me propuso Sine Qua Non, que proviene del latín y significa sin lo cual no, y me comentó que esa palabra se

utilizaba en nuestra vida diaria, en la medicina, en filosofía y se aplica en leyes; ahora era momento de aplicarlo a danza. Básicamente, “sin lo cual no”, hace referencia a que no puede existir algo sin una condición previa, así filosóficamente “no puede existir un hombre sin la presencia de otro hombre” (Foucault en García.2005:25); Aplicado a las leyes sería que para que exista un crimen debe de existir alguien que se haya salido de los límites ya establecidos; en medicina sería que para que exista una infección la condición “sine qua non” es la presencia de microorganismos.

De acuerdo a esta propuesta, decimos que no puede existir una marioneta, sino existe un titiritero, del mismo modo, no puede existir un ventrílocuo sin la presencia de su polichinela. Ahora bien, para que una marioneta alcance el deseo de su liberación, debe de existir una condición “sine qua non” caracterizada, en este caso, por el control.

Finalmente, Sine Qua Non quedo dividida en nueve escenas sin interrupciones, para que el espectador no perdiera el hilo conductor de la historia, ni su narrativa.

1RA ESCENA: CONSTRUYENDO MI VIDA (4:27)

En esta primera escena se muestra el solo que realicé en la clase de Ejecución y Ensamble. El proceso creativo que se describió en el primer capítulo.

2DA ESCENA: TRANSFORMACIÓN – METAMORFOSIS (4:44)

“Si por un instante Dios se olvidara, de que soy una marioneta de trapo y me regalara un trozo de vida, posiblemente no diría todo lo que pienso, pero en definitiva pensaría todo lo que digo... Son tantas cosas las que he podido aprender de ustedes, pero realmente de mucho no habrán de servir, porque cuando me guarden dentro de esa maleta, infelizmente me estaré muriendo”. Welch

3RA ESCENA: RECONOCIENDO MIS HILOS (2:30)

Comenzamos a jugar y a tocar lentamente la tela o el hilo que nos corresponde: miedo, soledad, sociedad y control. Jalamos, empujamos y buscamos un fuera de centro con la ayuda de las otras bailarinas y las telas.

4TA ESCENA: MANIPULACIÓN (2:00)

El ventrílocuo manipula a su polichinela, haciendo alusión al control que otras personas e incluso la sociedad tienen sobre nosotros. La marioneta que llega a la silla comienza su propia historia, amarrándose por sí sola o atando a otros hilos conductores que le han sido trazados a través de su existencia.

5TA ESCENA: MARIONETITAS FELICES (0:59)

¿Cómo se ve la tela al estarla manipulándola o al estar realizando danza, cómo cada hilo levanta las piernas, los brazos o la cabeza del títere?

6TA ESCENA: EL VENTRÍLOCUO (1:24)

El ventrílocuo comienza a jalar y a manipular a las marionetas, ellas tratan de buscar una escapatoria. Cuando el titiretero se distrae las polichinelas tratan de huir pero tristemente se dan cuenta que siguen atadas a los hilos que marcan su existencia; Ellas buscan una nueva salida y poco a poco deciden irse quitando cada hilo o peso con el que han ido cargando a través de su vida. Sin haberlo notado, caen en cuenta que han sido liberadas, el manipulador, espantado, decide modificar su estrategia enseñándole a dos de ellas el poder del control para así seguir manipulando a la que quedó.

7MA ESCENA: AIRE (2:10)

Desde que nos encontramos en el vientre de la madre estamos flotando, suspendidos y en un estado de gravedad.

8VA ESCENA: LIBERACIÓN (1:37)

El ventrílocuo ha dejado libre a dos de ellas, estas marionetas poco a poco deciden despedirse de sus estructuras, de sí mismas, de su pasado y de lo que han ido arrastrado a través de su existencia. Las polichinelas se despiden de una forma triste pero cariñosa, ya que a la vez han dejado su vida suspendida de cuatro hilos. Las marionetas deciden vencer el miedo de sí, el miedo a la soledad y deciden darle un nuevo giro a su existencia, conociéndose a sí mismas y dejando atrás su pasado.

9NA ESCENA: FIN.... EL SUEÑO (0:05)

¿Realidad o ficción?

A continuación explico detalladamente cada escena y el trabajo que se realizó en cada una de ellas, durante todo el semestre.

3.2 DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS

ESCENA 1. CONSTRUYENDO MI VIDA (4:27)

En esta primera escena se presenta mi solo. Para la presentación final de mi proyecto coreográfico, no tenía planeado presentar el solo que realice en la clase de Ejecución y Ensemble, sin embargo, Ray Schwartz me propuso que lo mostrara y que yo escogiera si lo iba a realizar todo o por fragmentos. Afortunadamente mi padre había grabado esa pieza y yo me puse a observarla en video, sinceramente al principio no tenía ganas de realizarlo pues sentía que le faltaba mayor investigación y que era más performance, sin embargo me puse a ensayarlo y a trabajar mas detalladamente en las improvisaciones y finalmente decidí dejarlo completo, pues de ahí había surgido mi idea central. Decidí dejarlo al comienzo, y repetir los últimos cinco segundos sin que apareciera la escenografía al final de la obra, para que se produjera la idea de un sueño.



ESCENA 2.TRANSFORMACIÓN - METAMORFOSIS (4:44)

Para la creación de este cuadro me apoye de el poema *“la marioneta”* de Johnny Welch. El poema es el siguiente.

*“Si por un instante Dios se olvidara
De que soy una marioneta de trapo
Y me regalara un trozo de vida,
Posiblemente no diría todo lo que pienso
pero en definitiva pensaría todo lo que digo.*

*Daría valor a las cosas, no por lo que valen,
sino por lo que significan.
Dormiría poco, soñaría más,
entiendo que por cada minuto que cerramos los ojos,
perdemos sesenta segundos de luz.*

*Andaría cuando los demás se detienen,
Despertaría cuando los demás duermen.
Escucharía cuando los demás hablan,
y cómo disfrutaría de un buen helado de chocolate.*

*Si Dios me obsequiara un trozo de vida,
Vestiría sencillo, me tiraría de bruces al sol,
dejando descubierto, no solamente mi cuerpo sino mi alma.
Dios mío, si yo tuviera un corazón,
escribiría mi odio sobre hielo,
y esperaría a que saliera el sol.*

*Pintaría con un sueño de Van Gogh
sobre las estrellas un poema de Benedetti,
y una canción de Serrat sería la serenata
que les ofrecería a la luna.*

*Regaría con lágrimas las rosas,
para sentir el dolor de sus espinas,
y el encarnado beso de sus pétalo...
Dios mío, si yo tuviera un trozo de vida...*

*No dejaría pasar un solo día
sin decirle a la gente que quiero, que la quiero.
Convencería a cada mujer u hombre de que son mis favoritos
y viviría enamorado del amor.*

*A los hombres les probaría cuán equivocados están,
al pensar que dejan de enamorarse cuando envejecen,
sin saber que envejecen cuando dejan de enamorarse.
A un niño le daría alas,
pero le dejaría que él solo aprendiese a volar.*

*A los viejos les enseñaría que la muerte
no llega con la vejez sino con el olvido.
Tantas cosas he aprendido de ustedes, los hombres
He aprendido que todo el mundo quiere vivir
en la cima de la montaña,
Sin saber que la verdadera felicidad está
en la forma de subir la escarpada.*

*He aprendido que cuando un recién nacido
aprieta con su pequeño puño,
por vez primera, el dedo de su padre,
lo tiene atrapado por siempre.*

*He aprendido que un hombre
sólo tiene derecho a mirar a otro hacia abajo,
cuando ha de ayudarlo a levantarse.
Son tantas cosas las que he podido aprender de ustedes,
pero realmente de mucho no habrán de servir,
porque cuando me guarden dentro de esa maleta,
infelizmente me estaré muriendo". (En:
<http://www.rompecadenas.com.ar/marquez.htm>)*

Primeramente yo creé dos frases de movimiento de acuerdo a lo que decía o significaban para mí estas palabras y enseguida se las enseñé a las bailarinas, comencé a crear un vocabulario específico para la obra, continuamente, estas frases se fueron investigando en cuanto a dinámicas, ritmos y niveles. Ya una vez realizadas y aprendidas estas frases, recorté el poema y les dije a las bailarinas que escogieran al azar un verso, cada una de ellas lo leyó y a partir de eso tuvieron que investigar y crear una frase de movimiento a partir de lo que sentían o significaba para ellas el poema.

Para unir todas las frases que teníamos, utilicé improvisación que tuviera que ver con el cerrar tapar los ojos, un poco haciendo alusión a no querer ver lo que pasa fuera de nuestro mundo.

A esta improvisación se le dedicaron dos días de ensayo, primero se hizo individualmente y después en grupo para crear un contacto entre los bailarines, se experimentó niveles y contacto tanto visual como táctil entre todas.

Al estar pensando en que momento aparecería la marioneta en escena me imagine que todas al ser muñecas nos encontrábamos atrapadas y manipuladas en un cubo sin poder salir; así, se crearon movimientos dentro de un cuadro de cuatro por cuatro en el que no podíamos salir de el y en el que creábamos movimientos como si quisiéramos agarrar algo de arriba, de los lados y de abajo, hasta que una quisiera salir del cuadro y entre todas la regresáramos a su punto de partida y así sucesivamente, después les dije que se imaginaran el juego mexicano del avión y tenían que salir saltando de este cuadro, sin embargo esto no funciono y decidí quitarlo. Finalmente todas veíamos o vemos hacia arriba o hacia las telas y éstas caen del cielo. En este momento comenzaba el cuadro dos.

Primeramente se había pensado que la estructura fuera bajando lentamente hasta aparecer en escena, como el auditorio no era suficientemente alto para esconder las telas, éstas se tuvieron que amarrar hacia los lados, por un lado se

perdió el elemento “sorpresa” pero por otro lado, soltarlas de los lados provocó un buen efecto visual ante espectador.

Al principio, esta escena no tenía música, pues primero se crearon los movimientos a partir de las investigaciones; trate de buscar música que quedara y ninguna me gustaba, mi director de tesis, me propuso que metiera solo ambiente. Entonces yo me puse en contacto con una muy buena amiga Lorena Sarti, quién estudia composición en el DF en Fermata, y le pedí que me creara algo. Así, yo le explique a Lorena Sarti mi tema, le mande mi propuesta coreográfica, la música que utilizaba en el resto de la obra y un video de uno de los ensayos. Ella me mandó muestras de la música que ya había creado y constantemente me mandaba pruebas y propuestas diferentes; al principio yo tenía ganas de usar música Lounge pero mejor opte por la propuesta de Ray Schwartz de utilizar ambiente.

Después de pedirle un ambiente a Sarti ella creó junto con Llunue Vivanco una pieza musical titulada “*Lost Ambient*” que dura 6 minutos. A la hora de la edición final yo solamente ocupe 4 minutos y 44 segundos.



ESCENA 3. RECONOCIENDO MIS HILOS (2:30)

Este cuadro comienza cuando la escenografía de marioneta aparece en escena. Ideamos un cue para avisar a los diseñadores de iluminación en que momento debía aparecer la estructura en escena. Esta idea surgió cuando estaba dibujando y me imagine como se vería una “X” de telas en el escenario. El primer problema técnico con el que me encontré en esta investigación fue el cómo iba a colgar la cruz si desde el centro o desde sus cuatro puntos. Sostenerla a partir de los cuatro puntos le hubiera dado mayor estabilidad, sin embargo la escenografía no hubiera aparecido en escena, se hubiera perdido el movimiento natural de la cruz, se hubiera visto muy estático y por lo tanto se hubiera perdido el sentido de la marioneta y el de la manipulación. Así, que decidí que se sostuviera del centro y esto hizo que la cruz se volviera muy movable, por lo tanto, tuvimos que acomodarnos de acuerdo a nuestra estatura y peso para poder nivelar la cruz y crear un contra peso.

Para esta investigación trabajamos cuatro días de ensayo. Al caer la estructura, las bailarinas ven hacia arriba y comienzan a jugar y a tocar lentamente la tela o el hilo que les corresponde (miedo, soledad, sociedad y control); básicamente nos basamos en jalar, empujar y en buscar un fuera de centro con la ayuda de las otras bailarinas e incluso de las telas. Enseguida se investigaron movimientos que se podían hacer en el mismo lugar (donde cayeron las telas). Jugamos a jalar-empujar a cada bailarina con ayuda de la tela y nuestro peso e inmediatamente esa bailarina se suspendía; jugamos a balancearnos en circulo e inmediatamente decidíamos correr cada una con sus telas a investigar cruzadas ¿Cómo se verían los hilos o las telas cruzadas? Sin embargo, esto no funcionó, sólo nos enredábamos y no pasaba nada con las telas, entonces decidimos correr, ir, regresar y expandirnos cada una sobre su misma línea hacia una esquina del espacio donde se estaba ensayando (como lo dibujé) y ahí nuevamente

investigamos movimientos ayudándonos al jalar la tela y con el contra peso de la otra, decidimos ir al piso y también investigar movimientos ahí, encontramos que nos podíamos resbalar alrededor del todo el salón y jugar con eso; sin embargo, en una muestra con Ray Schwartz se me pregunto que si había pensado en el piso del auditorio el cual era muy diferente al del salón y tenía razón, el salón chico es maravilloso para resbalar, pero el piso del auditorio y el vestuario no me iban a ayudar a hacerlo como lo teníamos, entonces sólo decidimos jalar y empujar nuestro cuerpo desde el centro ayudándonos de nuestros brazos y girar sobre nosotras mismas.

En este cuadro terminamos todas en el piso, se había pensado meter oscuro, sin embargo, Ray Schwartz me propuso que no metiera oscuros ya que se iba a perder el hilo conductor de la historia o su narrativa, y creo que estuvo muy bien, finalmente fue mejor trabajar en transiciones pues había tiempo para hacerlo, ahora debíamos buscar la primera alternativa para meter las sillas y para comenzar Jimena y yo el siguiente cuadro.

La música que se utilizo para esta escena fue de Dido "*Worthless*", también se recorto a 2 minutos 45 segundos para que se creara solamente ambiente y no apareciera la voz.



PRIMERA TRANSICIÓN (0:15)

El final del cuadro tres termina cuando todas estamos en el piso en posición fetal, se decidió que tres de nosotras saliéramos del escenario rodando, las primeras en salir debíamos ser Jimena y yo, pues enseguida seguía el dueto. Se trabajo con Marianna la salida, ya que a ella le tocaba rodar a través de todo el auditorio.

Para el cuadro siguiente que era el dueto y para la escena de las marionetas felices, necesitábamos sillas. Así que, dedicamos un día de ensayo para investigar movimientos con las sillas, buscamos niveles, formas de tomar y arrastrar la silla, nos sentamos, nos páramos, cargamos la silla, hasta que encontramos la mejor forma de dejarla en el espacio para que comenzara el siguiente cuadro; Básicamente utilizamos el vocabulario que ya teníamos o que habíamos realizado en el primer cuadro pero lo hicimos jugando con las sillas, cada quien creó su propia frase para entrar, acomodar las sillas, ponerse en la posición inicial o salir del escenario con la silla.

En esta primera transición, solamente entrábamos Jimena y yo con nuestras respectivas sillas. Yo acomodaba una silla para el cuadro de las marionetas felices y Jimena la adaptaba para el dueto, en esta transición yo daba un cue (yo parada en las sillas) para avisar a los diseñadores de iluminación que ya debían bajar las otras dos estructuras, las cuales finalmente ya no se utilizaron. Enseguida me debía acercarme a Jimena para interactuar, acomodarnos (ella sentada sobre mí) e iniciar el dueto. Para esta transición dejamos que corriera la música de Dido "*Worthless*"

ESCENA 4. MANIPULACIÓN (2:00)

Al estar buscando la música para la coreografía, encontré una que me llamaba la atención por el ritmo que manejaba y por los sonidos que tenía. Ésta, era una música muy rítmica y los sonidos parecían para mí como si le estuvieran dando cuerda a un muñeco. Así, me imagine al ventrílocuo manipulando a su polichinela, haciendo alusión al control que otras personas e incluso la sociedad tienen sobre nosotros.

Me dieron ganas de realizar un dueto donde yo manipulara a una de las bailarinas. Así, me puse a experimentar movimientos sobre una silla que tuviera que ver más con el sentido de gravedad y con el uso de niveles, ya que no estaba segura de que pudiéramos hacer cosas en el aire ayudándonos de las telas que colgaban de la estructura.

Enseguida experimente si los movimientos ya realizados sobre la silla se podían hacer con dos personas, una sentada encima de la otra, imaginando el cómo los ventrílocuos salen con su gran títere manipulándolo con la mano y el brazo, utilizando su propia voz sin mover los labios y moviendo la cara de su títere;

así entre Jimena y yo comenzamos a realizar y a crear una historia imaginándonos esta idea de manipulación. Esta vez, Jimena era mi títere, entonces, yo trate de girarla sobre mi cuerpo, la hice bolita, levante sus brazos, traté de pararla sobre mis piernas y finalmente la deje en su silla para que ella investigará la mejor forma de atarse sus respectivos hilos; Antes de que ella se amarrara sus telas también trataba de manipularme, sin embargo, yo decidía liberarme.

La marioneta que llega a la silla comienza su propia historia, amarrándose por sí sola los hilos conductores que le han sido trazados a través de su existencia.

Aquí terminaba el cuadro tercero, se pensaba meter oscuro, sin embargo, nuevamente trabajamos en transiciones.

Primeramente la música era de Victor Jones` un jazzista de Nueva York, la pieza musical que se había escogido era “*gettin it*” del álbum “*Cultur – versy*”. Sin embargo, se tuvo que cambiar por la de “*tapias*” del álbum “*candelabra, obras latinoamericanas*” de Juan Hermida y Misa Ito. Ya que la primera pieza musical no tenía nada que ver con el resto de la música y obra; aunque fue la que me inspiro con la idea, finalmente quedo mejor pues es tango y este estilo de cierta forma también representa una manipulación, ya que el hombre es el que debe llevar o guiar a la mujer.

Curiosamente yo tome el disco de mi casa y lo llevaba en el coche, un amigo de música se subió, vio el disco y me comentó que Juan Hermida era el coordinador de música de la UDLAP, me puse contenta al saber que sin querer o al azar estaba utilizando música de artistas importantes de la UDLAP. Mi mamá adquirió el disco en Bellas Artes.



SEGUNDA TRANSICION (0:36)

Se decidió que mientras Jimena y yo bailábamos, en un cue musical de la pieza “Tapiales”, iban a entrar a escena Marianna y Cinthia con sus respectivas frases y sillas hasta acomodarlas debajo de su estructura de marioneta.

Ya una vez que las tres marionetas estaban debajo de sus hilos determinados, tuvimos que investigar la forma del cómo se pondrían las telas o se las atarían a los brazos y piernas para seguir con los siguientes movimientos; después de investigar dimensiones y movimientos dancísticos, llegamos a la conclusión de que la mejor forma de hacerlo era naturalmente, como si ellas

estuvieran conociendo, recordando y/o tejiendo su propia historia, cargando con su propia existencia y haciéndose responsables de sus actos; ya una vez amarradas quedaban desvanecidas en su silla, por el peso que les causaban estos hilos o estas ideas y comenzaba el cuadro siguiente.

Como mencione anteriormente, en el espacio en donde estábamos trabajando (el salón chico de danza) no se pudieron colocar las tres estructuras, por lo que cada investigación se debía hacer individualmente. Durante las muestras solamente una bailarina era la que mostraba la coreografía con su respectiva escenografía y las otras dos marcaban los movimientos en su espacio como si estuvieran amarradas; sin pensarlo esto funciono y mi mesa directiva me propuso que lo dejara así, una amarrada y dos simulando; a mí también me encantaba esta idea pues ya no se veía tan simétrico. Asimismo, Ray Shwartz me propuso que hiciera un trío en esta transición para ver si funcionaba, y Pedro Beiro me propuso que trabajara con intenciones porque era un tema profundo.

Se trabajó el trío, y lo que sucedía, es que las dos bailarinas que no estaban amarradas, ataban y manipulaban a la que si iba a aparecer con su respectiva escenografía. Y para las intenciones, escribí una breve historia sobre ¿Cómo se sentirían las marionetas si estas tuvieran vida? Definitivamente, yo quería tener intenciones en la obra, pues cuando yo bailo en clase casi no expreso emociones.

La música que se utilizó para cuando realizaban el trío, para cuando se debían amarrar o desamarrar, era igualmente la de “*tapias*” sólo que esta vez se tomó del minuto 2:02 al minuto 2:37.

ESCENA 5. MARIONETITAS FELICES (0:59)

Esta pieza coreográfica, surgió básicamente de mi idea central o de la pieza que mostré en la clase de Ejecución y Ensamble; la escena comienza idéntica a

como comienza mí solo, una marioneta amarrada hacia abajo iniciando los mismos movimientos y dos marionetas sin amarrar siguiendo a la que se encontraba atada. Como esta vez, sí se pudo colgar la cruz, trate de investigar movimientos que fueran mas allá de lo imaginativo, me base básicamente en el cómo se vería la tela al estarla manipulándola o al estar realizando danza, me ayude de la música que era muy rítmica y alegre, utilice el vocabulario dancístico que se fue creando a través de todo el proceso coreográfico, sólo que esta vez se experimentó con niveles y con el espacio; Así mismo, observé movimientos que producía un juguete de marioneta que yo tenía en casa, al estarla jugándola. Así, observe como se movía el títere al yo estar manipulando la cruz, como cada hilo levantaba las piernas, los brazos o la cabeza.

La música que utilicé para esta escena fue de Manuel M. Ponce del álbum "*Instantáneas Mexicanas*" con la pieza musical "*Baile del Bajío*" esta pieza se dejó completa pues solamente dura 59 segundos.



ESCENA 6. EL VENTRÍLOCUO (1:24)

Al caer las marionetas sobre las sillas, el ventrílocuo comienza a jalarlas y a manipularlas poco a poco hasta pararlas o lograr que se levanten, ellas tratan de buscar una escapatoria, cuando el ventrílocuo se distrae las polichinelas tratan de huir pero tristemente se dan cuenta que siguen atadas a los hilos que marcan su existencia: Miedo, sociedad, soledad y control; ellas buscan una nueva salida y poco a poco deciden irse quitando cada hilo o peso con el que han ido cargando a través de su vida. Sin haberlo notado, caen en cuenta que han sido liberadas, el manipulador, espantado, al ver que perdió su dominio sobre las marionetas, decide modificar su estrategia enseñándole a dos de ellas el poder del control para así seguir manipulando a la que quedó.

Para la creación de esta coreografía me base en el jalar y empujar las telas, utilizando la fuerza desde el centro del cuerpo y los brazos. Así, jugamos con el peso del cuerpo ayudándonos de las telas, experimentamos movimientos fuera de equilibrio pero esta vez lo intentamos saliendo de la silla e intentamos caminar amarradas, sin embargo no podíamos por la contra fuerza que teníamos y por lo tanto nos atorábamos, nos enredábamos y otras veces se desamarraban los nudos. Como esta no fue una tarea fácil, decidí meter improvisación en cada una de las marionetas en donde cada una tuviera que buscar su propia liberación y su investigación para desamarrarse los hilos, basándose en el vocabulario coreográfico ya establecido.

Como lo dice la historia, las tres marionetas son liberadas, sin embargo una de ellas queda bajo su estructura escenográfica, una manipula a la que queda amarrada y la otra arrastra su silla hasta salir, arrastrando sus penas y problemas; ahora ella sometida y decidida regresa a tomar el control de la situación, parándose detrás de ellas.

Para la escena del ventrílocuo, también ocupe Música de Manuel M. Ponce del álbum "*Instantáneas mexicanas*" con la pieza musical "*Danza I*". Esta vez solamente ocupe un minuto 10 segundos y los 14 restantes fueron las mismas notas musicales que ocupe para la segunda transición.



ESCENA 7. AIRE (2:10)

Este cuadro representa el vientre de la madre ya que es una especie de bolsa en el que las bailarinas están suspendidas; se trato de buscar movimientos de danza aérea ya que esta juega con el sentido de gravedad, de acuerdo al autores Bernasconi y Smith, desde que nos encontramos en el vientre de la madre estamos flotando, suspendidos y en un estado de gravedad; la danza aérea es una de las formas más cercanas a volar sin la necesidad de utilizar maquinaria. Realizar danza aérea es como tener alas, estar debajo del agua o sobre las nubes. La danza aérea también tiene un uso del espacio pero se da más desde una forma vertical, tiene un tiempo y se da desde el bailarín.

Se había pensado que ésta fuera la primera escena. En cuanto se abriría el telón el espectador vería a dos bailarinas en el aire, dos marionetas en un intento de vientre o de columpio; sin embargo, me encontré con un problema técnico ¿Cómo íbamos a desamarrar el nudo a través de la coreografía? Pues al estar investigando, jugando, columpiando y probando, el nudo se fue apretando cada vez más y tarde casi una hora en deshacerlo, así que primero decidí quitar el cuadro y después pensé en buscar una estrategia para dejarlo al último.

Tras mi primera muestra se me recomendó que alguien hiciera el nudo mientras las bailarinas danzaran; con la ayuda de la luz, podríamos esconder al técnico o al ayudante, luego se me propuso que ésta persona apareciera en escena para que la coreografía se viera mas real y no tan fantástica, finalmente se me propuso que tratáramos todas de hacer el nudo de una forma común o dancística, así que opte por esta tercera opción; dedicamos un día de ensayo para investigar como haríamos el nudo; primero cada una realizó el nudo, después se intento entre dos y después entre las cuatro, finalmente encontramos que la mejor forma de hacerlo era individualmente.

El nudo que encontró y/o creó Marianna fue el más adecuado, pues quedo seguro, fácil de hacer y también factible de deshacer, pues encontramos que jalando con fuerza las cuatro telas hacia abajo, éste se deshacía solito.

En cuanto encontramos la forma de hacer el nudo, nos pusimos a improvisar para coreografiar esa parte, utilizamos movimientos que teníamos de la primera escena y utilizamos algunos movimientos como el estirar y jalar la tela para realizar el nudo y para dar los impulsos para que las bailarinas se pudieran sentar sobre el nudo.

Ya una vez realizado el nudo comenzamos a investigar movimientos en el aire o ya arriba. Para que las bailarinas tuvieran confianza en las telas y no sintieran miedo al estar suspendidas, primeramente el nudo se realizó en la parte

inferior de las telas y creamos un estilo de columpio, dedicamos como media hora sólo a columpiarnos y a arrastrarnos por todo el salón; enseguida hicimos el nudo mas arriba y se puso un colchón en el suelo por si nos caíamos.

Dedicamos dos días de investigación para ver que se podía hacer arriba, intentamos crear danza aérea e investigamos movimientos paradas, sentadas, de cabeza y de cuclillas, nos dimos cuenta que se necesitaba mucha fuerza del centro, del abdomen y de los brazos, terminábamos con las manos un poco entumidas.

Enseguida, hicimos la secuencia de la coreografía y se fue ensayando muchas veces para que tuvieran más confianza en lo que estaban haciendo. Una vez realizada dicha estructura, me dedique a darles dinámicas y hacerlo de una forma más dancística para que no fueran solamente figuras, traté de buscar un movimiento más corporal de acuerdo a toda la pieza.

Ahora bien, como estos eran movimientos que eran más complicados para las bailarinas, ya que nunca los habían hecho y aparte no se pudieron colgar las estructuras desde un principio, no traté de buscar un unísono; por lo que primero se creó la frase y los movimientos que debían realizar y enseguida las bailarinas buscaron la mejor forma de hacerlo sintiéndose mejor y lo realizaron cambiando niveles y dinámicas; finalmente se decidió que solamente una bailarina realizará esta parte.

Al terminar este cuadro las bailarinas solamente se columpian, conforme se van parando, toman una posición de marioneta desvanecida o triste. En este momento termina esta escena y entra el de la liberación.

La música que se utilizo para esta escena fue del álbum "*Candelabra*" de Juan Hermida y Misa Ito, esta vez se ocupo la canción del desafío II, para violonchelo e piano "*Cadenza*", se utilizo desde el comienzo hasta el minuto 2:10.



ESCENA 8. LIBERACIÓN (1:37)

El ventrílocuo ha dejado libre a dos de ellas, estas marionetas poco a poco deciden despedirse de sus estructuras, de sí mismas, de su pasado y de lo que han ido arrastrado a través de su existencia. Las polichinelas se despiden de una forma triste pero cariñosa, ya que a la vez han dejado su vida suspendida de cuatro hilos. Las marionetas deciden vencer el miedo de sí, el miedo a la soledad y deciden darle un nuevo giro a su existencia, conociéndose a sí mismas y dejando atrás su pasado.

Al quedar una marioneta desvanecida en su estructura, inmediatamente entran las otras dos ya liberadas, una se coloca debajo de ella y la otra detrás de ella, poco a poco comienzan a manipularla y a columpiarla, lentamente se van despidiendo de ella, la abrazan y la dejan en su vientre materno.

Para la creación de esta danza-liberación, se pensó un poco en Allegro, es decir, brincos, movimientos amplios y uso del espacio, ya que la mayoría de los cuadros pasados siempre se daban en el mismo lugar.

Para la creación de este cuadro, se realizó una nueva frase pero también se aumento la frase que Marianna creó y realizó en la segunda escena. Este cuadro termina cuando las dos marionetas liberadas hacen un movimiento como si quisieran caer, mientras que la que quedó en su estructura cae, dando una marometa hacia atrás. Entra oscuro.

La música que escogí para esta escena y que me encanto por ser tan profunda fue de Kronos Quartet de Philip Glass, el título de la canción es “1962. *body building*”, esta pieza se dejo completa ya que su duración solamente es de 1 minuto 37 segundos.



ESCENA 9. FIN.... EL SUEÑO (0:05)

Vuelvo a aparecer yo en escena como cuando acabe el solo; yo en cuclillas sobre una silla, con los oídos tapados, pero ya sin la estructura de marioneta. El sonido es de interferencia. ¿Realidad o ficción? Se lo dejo al espectador.

Entra ruido de interferencia.

CONCLUSIÓN

Como conclusión primeramente puedo decir que mi propuesta inicial fue cambiando conforme pasaba el tiempo, se pensaba en los detalles técnicos, se realizaban las muestras y las retroalimentaciones. Fue una muy buena experimentación y transformación, de la cual aprendí muchas cosas.

Me encantó haber trabajado en este proyecto pude dirigir una buena propuesta en grupo y también pude aprender de las bailarinas gracias a su colaboración. Al principio me costó trabajo enseñar o dirigir, ya que nunca había trabajado en grupo y por lo tanto siempre quería hacer todo yo y constantemente inventaba nuevas frases, sin embargo me di cuenta que solamente a partir de ciertas frases se creó todo nuestro vocabulario dancístico y su narrativa; gracias a las frases se fue construyendo la obra pero cada una de nosotras íbamos creando algo nuevo cambiando niveles, formas direcciones y ritmos a partir de lo que sentíamos, nos gustaba y también de acuerdo a nuestras habilidades.

Los ensayos se fueron dando muy bien a lo largo del todo el semestre, repasábamos, creábamos, reíamos, nos divertíamos y siempre había muy buena disposición por parte de las bailarinas, realmente son excelentes. Había veces en las que yo me encontraba un poco nerviosa, quería hacer todo rápido, sin embargo, me di cuenta que las cosas salían mejor si nos tomábamos nuestro tiempo, lo reflexionábamos y lo sentíamos en nuestro cuerpo.

Creo que también fue una muy buena oportunidad para las bailarinas experimentar con las telas, ya que era algo que nunca habían realizado; las telas fueron como un elemento sorpresa que hacía muy ameno el ensayo.

Finalmente me di cuenta que si puedo trabajar en grupo y que obtuve muchos conocimientos gracias a este proyecto y a todos sus integrantes.