



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE ARTES

COLEGIO DE DANZA

**VESTIGIOS SENSORIALES. INVESTIGACIÓN DE LA COMUNICACIÓN
INTERSENSORIAL EN EL DESARROLLO DE UNA VIDEODANZA**

**INFORME TÉCNICO PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN DANZA**

PRESENTA:

CRISTINA FLORES MONTES

DIRECTORA:

DRA. ELVIRA DEL ROCÍO RUIZ VIVANCO

ASESORES:

DRA. JAESY ALHELÍ CORONA ZAPATA

LIC. LUIS CARLOS ROBLEDO DE URRIETA

PUEBLA, PUE.

Febrero 2020

INDICE

Agradecimientos.....	3
I. Introducción.....	4
II. Antecedentes.....	5
III. Planteamiento de la investigación.....	7
Objetivos de investigación.....	8
Preguntas de investigación.....	8
IV. Marco conceptual.....	9
V. Metodología.....	17
VI. Bitácora de actividades.....	19
VII. Resultados.....	21
VIII. Anexos.....	24
XIX. Fuentes.....	34

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis, Elvira, por ser el primer ojo que le vio potencial a este proyecto y darle seguimiento hasta el final, además de la infinita paciencia.

A mis padres, por darme el regalo de existir, ya que, de no ser así, nada de esto estaría escrito en la historia de nuestras vidas.

A mi hermano, por ser el único y el mayor. Te agradezco las tardes de playmobil, videojuegos y buen rock.

A la Comisión de Jóvenes Sordos del Estado de Puebla y su director Edgar Luna por ser mi maestro de Lengua de Señas Mexicana. Así como a todas las personas que me adentraron a este mundo sin sonido, para hacerme disfrutar de la cultura sorda y vivir la notable experiencia de la inclusión.

A mis amigos, los que siguen aquí. Ustedes complementan mi ser, un pedacito de lo que son ustedes, soy yo. La escuela, las tareas, los proyectos, la danza, los viajes, las caminatas, las confidencias, los tiempos de ausencia, los atardeceres, la música, las risas, las lágrimas, los postres, la comida, los animales, los abrazos, entre otras cosas, son algo que comparto con ustedes y que me llevaré hasta el final de mis días.

También a esas personas que se vieron involucradas, que fueron testigos y contribuyeron a mi crecimiento personal. Gracias por esas lecciones de vida.

Al Sutra, por hacerme saber que eres el hilo que a todos nos une, me has dado la dicha de conocer personas, lugares y sucesos maravillosos. Te confío mi vida.

A Vincent, por la manera tan peculiar que te adentraste en mi vida. Por compartir este espacio-tiempo y llenarlo de algo llamado: flama eterna. Aprendo de ti, llenas los espacios vacíos con color ámbar y complementas mi felicidad.

I. INTRODUCCIÓN

El arte, en todas sus diferentes manifestaciones, es un fenómeno que nace de lo social y busca influir en distintas dimensiones lo que rodea al ser humano, abarcando desde lo emotivo hasta lo político; y así también se ha explorado desde una variedad inmensa y amplia de metodologías e investigaciones para tener como resultado alguna pieza que tenga la capacidad de incidir en algo.

Sin embargo, la manera en que perciben el mundo las personas con discapacidad se diferencia en muchos aspectos, principalmente con la manera de desarrollarse en una vida cotidiana, donde se implican retos inimaginables, desde aspectos simples como su forma de escuchar música o admirar un paisaje, hasta relacionarse socialmente y consigo mismos, por lo que el ámbito del arte, desde y para las personas discapacitadas es igualmente un universo de exploración muy distinto.

Las capacidades, aptitudes y diferencias que puedan afectar tanto al artista-generador como al espectador son elementos que no pasan desapercibidos, son factores que determinarán de manera importante cómo es que se maquinan las dinámicas inmersas en el arte. En el caso de las personas que tengan alguna de las llamadas “discapacidades” o “capacidades diferentes”, existe también una línea entera de manifestaciones artísticas, denominada generalmente como arte incluyente, que pretende enfocar al discapacitado como artista, partícipe o espectador.

ANTECEDENTES

Para el caso de esta investigación teórica-práctica, se ha retomado el caso del arte escénico basado en lo corpóreo, principalmente con incidencia en la danza. Afortunadamente para quienes ponen los ojos en el tema de las discapacidades, existe un trasfondo muy basto de información para el proceso de creación de una obra con carácter incluyente.

Un ejemplo claro y cercano es el caso de Teatro para ciegos de Puebla-México, que realiza puestas en escena con una dinámica que busca generar sensibilidad en una persona sin discapacidad, así como obras de teatro que sean disfrutables para una persona con discapacidad o debilidad visual. Este proyecto parte de una sencilla duda: ¿Los ciegos son incapaces de disfrutar plenamente de una obra de teatro?, y de manera subsecuentemente fueron surgiendo más preguntas, como ¿El teatro se reduce a un asunto meramente visual?, o ¿Cómo se podría generar una alternativa si el teatro hasta el momento ha sido básicamente visual?

Para la realización de este proyecto incluyente el director involucró el trabajo multidisciplinario de médicos, psicólogos, y la colaboración de un grupo muestra de ciegos y débiles visuales, de manera que se lograra elaborar un texto que cimentara una pieza en la que los ‘espectadores’ percibieran las acciones y emociones, prescindiendo de la vista. En palabras del encargado de la compañía, Pablo Moreno, “Presenciar la obra implica una experiencia sensual y sensorial, pues intenta recrear la visión intelectual a través del estímulo de los otros sentidos. Es

un proyecto filantrópico de labor social para con los ciegos, de sensibilización y conciencia para gente que sí contamos con la vista”¹.

Este proyecto tuvo una evolución constante desde el surgimiento de la idea gestora y no paró de generar nuevos campos de incidencia, el cual inició tan sólo siendo un escrito personal en el año 2017. En aquella época, gracias al acercamiento con un curso de lengua de señas mexicana y en la convivencia constante con la cultura sorda, fue cómo surgió la duda sobre cómo es que las personas sordociegas viven el amor. De igual manera salieron más preguntas sobre un supuesto reencuentro de una pareja amorosa, tras pasar un tiempo sin saber uno del otro y este mismo fuera de una forma sensorial, dentro de un cuarto con total ausencia de luz y sonido, fue así que surgieron estas preguntas ¿cómo sería la experiencia de valerse solamente del tacto, del olfato y el gusto?, ¿cuáles serían las complicaciones?, ¿en qué momento se percatarían de que hay alguien más compartiendo el mismo espacio?, ¿lograrían reconocerse?, y si lo lograran ¿cómo sería su reacción? no tardaron en brotar las dudas y en ir construyendo lo que sería el proyecto de una futura videodanza.

En cierto momento parecía que estas incógnitas podrían ser de utilidad como tema para una pieza coreográfica, y tiempo más tarde fue posible vislumbrar que una coreografía en su formato “tradicional” no sería capaz de recrear el ambiente específico, ni la idea exacta de lo que se buscaba representar. Sin embargo, en abril del año 2018, surgió la oportunidad de trabajar el tema, por medio de un curso

¹Extraído de www.teatroparaciegos.com/inico/239r8hef, el 30 de septiembre del 2018

en la universidad, mediante el formato de una videodanza, forma en la que se proyectaría la idea en toda su amplitud.

III. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Este proyecto se desarrolla en torno a la investigación metodológica con base en la experiencia de la privación de los sentidos auditivo y visual, como recursos primarios para la creación de una obra coreográfica.

Normalmente al trabajar una propuesta que utilice metodologías somáticas en danza es común encontrar investigaciones que abarquen fenómenos como el ensimismamiento, el estado de trance o la improvisación, sin embargo en pocas ocasiones se retoma la importancia de la carencia sensorial. Es por esto que la presente propuesta surge ante la necesidad de ahondar en la exploración de los procesos de mimetización y flexibilización de los sentidos ante la ausencia o privación de algunos de ellos, haciendo posible que uno o más sentidos puedan cumplir con la función de aquellos faltantes.

Es por esto que se consideró conveniente utilizar como base metodológica, la investigación experimental, como camino para descubrir e interpretar las formas en las que los medios sensibles se complejizan y entretajan cognitivamente. Así como, en un plazo posterior, el haber obtenido como resultado una video-danza hecha a partir de dicha exploración, en la cual, quede evidenciada la comunicación intrasensorial. De manera que las premisas en base a las que se estructuró el trabajo fueron las siguientes.

OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivo general

Investigar el proceso de la comunicación intersensorial ante la ausencia de los sentidos visual y auditivo en un proceso de creación de videodanza.

Objetivos particulares

Encontrar los medios y recursos disponibles para la exploración corporal ante la ausencia de los sentidos visual y auditivo.

Descubrir las posibilidades de comunicación no verbal, ante la ausencia de los sentidos visual y auditivo.

Explorar el proceso de plasticidad en la utilidad de los sentidos, ante la ausencia de alguno de ellos.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta general

¿Cómo es el proceso de la comunicación intersensorial ante la ausencia de los sentidos visual y auditivo en un proceso de creación escénica?

Preguntas particulares

¿Cuáles son los medios y recursos disponibles para la exploración corporal, ante la ausencia de los sentidos visual y auditivo?

¿Cuáles son las posibilidades de comunicación no verbal, ante la ausencia de los sentidos visual y auditivo?

¿Cómo es el proceso de plasticidad ante la utilidad de los sentidos debido a la ausencia de alguno de ellos?

IV. MARCO CONCEPTUAL

En este apartado se aclararán pequeñas pero concisas definiciones de conceptos clave para la realización de este proyecto, es importante destacar que se retoman la mayoría de los conceptos a través de fuentes bibliográficas primarias y secundarias para tener un sólido trasfondo teórico, así como se recurre a la interpretación de los mismos para poder apropiarnos de su significado en la utilidad del trabajo.

Soma

Es considerada como la percepción interna del cuerpo, concientiza el estado y relación de uno mismo y del entorno a través de lo biológico y lo fisiológico. Somático, deriva de la palabra griega *somatos* que significa cuerpo vivo.

[...] cuando un ser humano es observado desde afuera, desde el punto de vista de una tercera persona, se percibe el fenómeno de un cuerpo humano. Pero cuando ese mismo cuerpo es observado desde el punto de vista de la primera persona, desde sus propios sentidos propioceptivos, se percibe un fenómeno categóricamente diferente: el soma humano. (Castro y Uribe, s/f p. 32)

Partiendo de esta noción, entenderemos a lo somático como la capacidad de percepción introspectiva corporal de uno mismo, sin embargo no se remite únicamente a lo físico-biológico, sino que va más allá, considerando aspectos desde la percepción del estado físico interno (dolores, incomodidades, relajación,

ritmo cardio-respiratorio, etc.) y el estado físico externo (posición corporal y posición espacial), hasta el estado anímico, el estado mental y el estado energético, comprendiendo la relación y afección que existe entre cada uno de ellos.

En este sentido, y en torno a su relación con el ámbito de las artes escénicas, hablar de *soma* implica hablar de la comunicación que existe entre tres niveles de una persona: desde lo biológico, desde lo emotivo-anímico y desde lo mental, o la dimensión de lo consciente. Comunicación que permitirá reacciones en cualquiera de los tres niveles por algún estímulo en alguno de los otros niveles restantes.

Intrapersonal

Para hablar de la capacidad de lo intrapersonal existe una gran variedad de bibliografía, en la cual podemos referirnos para empezar a la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner y atravesar una infinidad de autores que retoman y reconceptualizan su funcionamiento, es por esto que, según diversos autores, comprendemos que la inteligencia intrapersonal remite a la capacidad de introspección, de evaluar a conciencia y conocer aspectos internos sobre la conducta, la manera de sentir y de pensar propios. Tener desarrollada la inteligencia intrapersonal es tener un acabado conocimiento de uno mismo y ser capaz de utilizar tal conocimiento personal, para desenvolverse de manera eficaz en el entorno, para definir las emociones, las motivaciones, las fuerzas y los límites. Así como poder concebir de manera racional cuáles son las causas, procesos o posibles soluciones a estados o conflictos personales.

Interpersonal

Al igual que el concepto anterior, lo interpersonal se remite a una de las inteligencias múltiples propuestas por Howard Gardner, sin embargo en este caso nos referimos a la capacidad social de conocer y reconocer aspectos que rondan en torno a los elementos externos de uno mismo, de manera que trabaja la empatía y la habilidad de adaptarse a la diversidad de los individuos con los que se tiene algún tipo de contacto o relación.

Es decir, de manera análoga a la inteligencia intrapersonal, también sirve para conocer los estados mentales, anímicos y sociales, pero en el ámbito externo, relacionado con las personas ajenas y con las que se guarda relación, de manera que dicho conocimiento sea utilizado para un determinado desenvolvimiento social.

Identidad

El término de identidad proviene del latín *ídem* que significa *mismo* y se refiere al conjunto de elementos socioculturales de cada persona que lo hace distinguirse de los demás. Esto ocurre gracias a la interacción social y el reconocimiento del otro, de manera que se construye la imagen del individuo.

La persona, a través de la interacción con grupos sociales, la pertenencia y adjudicación de símbolos y significados, o la negación de éstos, desarrolla las relaciones que a su vez construyen una *autoimagen* y una *heteroimagen* de la persona. Estos elementos, particularizados en torno al contexto sociocultural de cada uno, otorgarán un constructo ideológico al individuo que le permitirán discriminar entre elementos propios, similares o ajenos manifestados en objetos, prácticas o personas de su entorno, pudiéndose relacionar o no con estos.

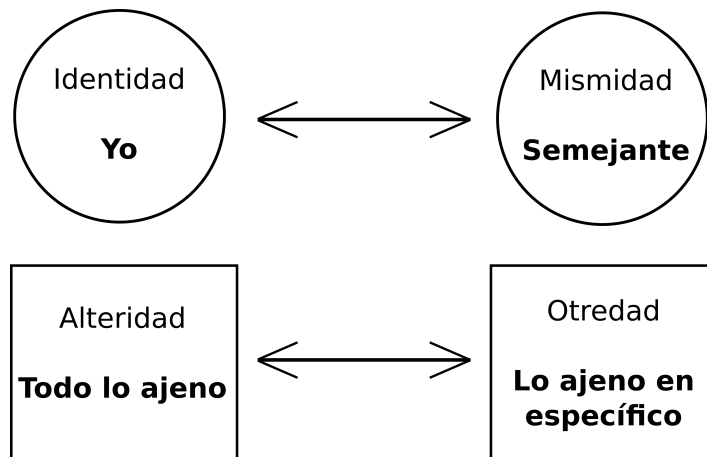
Mismidad

Según actualización 2019 del diccionario de la Real Academia Española, la mismidad “es aquello que hace que uno sea uno. A partir de la condición de ser uno, existe una identidad personal o sea un autoconocimiento, la conciencia de ser uno mismo”. Lo anterior nos indica que la identidad está íntimamente con la mismidad; mientras que la identidad se refiere al constructo ideológico-social que le da imagen y significado único a cada persona, la mismidad, por su parte, se relaciona con los objetos, ideas, personas, símbolos que permiten la caracterización de la identidad. Esto quiere decir que si una persona construye su concepto de identidad a partir del gusto por los automóviles, dichos vehículos, así como aspectos relacionados con esto, como son marcas de automóviles, de autopartes, de proveedores de gasolina, corredores profesionales, eventos relacionados, personas con los mismos gustos, entre otros, pueden ser elementos que estén contenidos dentro de su círculo de mismidad, elementos que permiten la construcción identitaria de sí mismo.

Alteridad y otredad

Ahora bien, abordaremos los elementos contrarios a la identidad y la mismidad; mientras que la alteridad se referirá a todo aquello que sea ajeno a uno, la otredad es el enfoque en la identidad del otro.

La alteridad abordará la negación de la identidad en un plano general, englobando a todos aquellos elementos que no forman parte de la mismidad. La otredad, por su cuenta, trata la identidad propia de otra persona, inmersa en esa alteridad (debido a que no pueden tener la misma identidad).



Intersensorial

Entenderemos a este concepto como la capacidad de comunicación entre los distintos canales sensitivos, que permiten mimetizar la función de uno a través de otro. Un ejemplo claro y cotidiano de la comunicación intersensorial se da en la alimentación, en donde el olfato cumple con un papel sumamente importante para la degustación de la comida, a tal grado que si uno come con la nariz tapada, los alimentos ingeridos, ante la capacidad sensitiva del gusto, se percibirán insípidos.

De la misma forma, los procesos de neuroplasticidad dan pie a que ciertos canales sensitivos cumplan con el papel de otros, ya sea para complejizarlos, o para completarlos en caso de su ausencia o malfuncionamiento.

Kinestesia

Hace referencia a la capacidad de percepción corporal externa mediante el sistema nervioso, haciendo consciente lo relacionado con el complejo corporal, y apoyado

principalmente por el tacto. Igualmente se relaciona de manera íntima con el sentido de la cenestesia, que es la capacidad de sensibilidad corporal interna.

Son varios los órganos receptores que entran en la relación de sensibilidad dentro de la kinestesia, donde abarca los sistemas muscular, tendinoso y articular; permitiendo distinguir el movimiento y posición corporal.

La sensibilidad laberíntica y vestibular donde aprehendemos la realidad como posición, como algo centrado, es el denominado sentido del equilibrio que con el sentido de la kinestesia, procuran la llamada orientación o el sentido de orientación. La cenestesia que es la sensibilidad interna o visceral que es lo que se llama intimidad o 'realidad propia', es el sentido de la realidad, este sentido permite aprender la propia corporeidad y la manera de sentirse realmente afectado. Sentir es permitirse resignificar cualquier dinámica de búsqueda, sentir es dejarse afectar por lo sucedido, sentir es reinventarse como sujeto que habita en sociedad, sentir es un instrumento de autoconocimiento, el sentir, tiene sentimientos y sensaciones, que se establecen por medio de los sentidos. Investigar con sentido da equilibrio entre el conocimiento y lo sentido que va más allá de la emoción y la razón. (Murillo y Garcés, 2016:2)

Esto quiere decir que la kinestesia se refiere a la capacidad sensitiva de distinguir la posición, ubicación y movimiento del cuerpo propio en relación a sí mismo y al exterior, prescindiendo de la relación con algún otro sentido. Dicho estado sensitivo no será siempre consciente, puesto que todas las relaciones implicadas cotejan un entramado bastante grande como para concebirse al mismo tiempo, de manera que la mayor parte de la capacidad kinestésica se desarrollará en el ámbito subconsciente.

Improvisación

No sería posible intentar encontrar el origen de la improvisación en las diferentes manifestaciones del ser humano, sin embargo sabemos que es un proceso natural de reacción en ciertos momentos, en donde se puede convertir en la herramienta que resolverá gran cantidad de problemas presentados. Por supuesto, uno de los campos en donde la encontramos con mayor claridad es en de la expresión artística, en donde cumple un papel fundamental en muchas de las corrientes expuestas, como puede ser el jazz en la música.

En este sentido la improvisación comprende un proceso en el que el artista crea un “contenido” para un “vacío” específico de forma espontánea, es decir, genera dicho contenido de una producción artística sin una planeación total de lo que se generará, en el momento en el que necesita completar la producción artística, “se crea sobre la marcha”. Este fenómeno puede verse mayormente representado en la música, la danza o el teatro, en general en las artes escénicas, ya que son manifestaciones artísticas en donde el tiempo es un factor en la constitución de la obra, son obras efímeras, y justamente en *tiempo vivo* es como se genera la improvisación.

El ejercicio de improvisar requiere una acción guiada por una reflexión constante sobre todo lo que está sucediendo. Estando en acción, improvisar es responder a las premisas de soltura corporal y mental que requiere crear constantemente, atender a estructuras y reglas claras que delimitan por qué canales se debe dirigir en un momento dado el pensamiento. Dentro de estas maneras de vivenciar el pensamiento y de de-construcción constante de las estructuras, la

improvisación se muestra como la alternativa donde amplía las formas de pensar, se expanden las posibilidades de componer y se interactúa desde el fluir, respondiendo a cada espacio y tiempo específico (Piñeiros, 2017: 72).

En el carácter espontáneo de la improvisación es necesario recurrir a las pautas específicas cuando se quiere capturar o profundizar las variantes surgidas a partir del flujo de la exploración, donde la persona debe entrar en un estado de conciencia y responsabilidad que hace posible identificar lo que se está elaborando, así como también llegar a los límites de los códigos personales de movimiento ya establecidos, para aventurarse a lo desconocido, recurriendo a la repetición cuando se descubre un nuevo aspecto dentro de las variaciones y el material de movimiento que surge a través de las relaciones que se establecen con el espacio y los otros.

Improvisación de contacto

A partir de los años sesenta, la improvisación cobró una mayor visibilidad y aceptación por parte de la comunidad dancística. La improvisación de contacto tiene sus orígenes en las experimentaciones corporales realizadas por Steve Paxton en el Oberlin College en 1972. A lo largo de la historia del arte, la improvisación se ha configurado como un elemento de experimentación y creación artística. Los artistas han recurrido a ella, ya sea como recurso de composición durante el proceso creativo o como obra final en la que se conjuga el crear y el hacer en una dimensión tempo-espacial simultánea y espontánea (Dowling, 2018:2-3).

Se considera que es un diálogo en movimiento basado en el contacto entre dos personas o más, y los principios básicos de esta propuesta son el peso y el

contra-peso, el apoyo que nos ofrece el suelo u otro cuerpo, el juego con la gravedad, el *momentum* y la percepción del espacio. Se requiere una escucha activa y continua con uno mismo, al compañero, y a lo que sucede en el espacio para que la información sobre el movimiento del otro sea transmitida. Es la utilización del cuerpo del otro como medio físico para el propio movimiento favoreciendo la fluidez de la exploración, y a través del tacto es como se transmite la información a la pareja; cuando se trabaja en dueto y en base a los principios de la actitud, la sensación, la orientación al espacio y a la pareja, es como se logra una armonía.

V. METODOLOGÍA

El corte metodológico del proyecto es exploratorio, debido a que se plantea una premisa y en base a ella se trabaja empíricamente en la investigación, y posteriormente concluye en la obra coreográfica. Se trabaja con un carácter cualitativo, pues los elementos relevantes a experimentar, rondan en torno a lo sensible y a lo subjetivo de la utilización sensorial.

Laboratorio de movimiento. A partir de premisas y consignas específicas que abordan la exploración: del espacio, del cuerpo propio, del cuerpo del otro y de la comunicación no verbal.

Improvisación de contacto. Basado en la comunicación corporal de los sujetos a partir del contacto físico y en base a la ausencia de los sentidos visual y auditivo.

Trabajo de pareja. Se exploran las posibilidades del trabajo constante basado en dos personas específicas, desde el acompañamiento lejano hasta el trabajo de contacto.

Improvisación. En base a la utilización de consignas de movimiento y focalización, así como de recursos específicos (espacio, utilería, corporalidad), para la exploración.

Comunicación en Lengua de Señas Mexicana. Como recurso alternativo a la comunicación verbal; explorado a partir de la utilización de la LSM² y su recepción en el tacto.

Creación coreográfica. A partir de los elementos anteriores y de la creación de pequeñas secuencias de movimiento, se estructuran de una forma específica, en las cuales, se piensan y toman en cuenta: planos, tomas y ángulos cinematográficos; así como la sucesión de estos, para el resultado final de una video-danza.

Creación de video-danza. Se realizan diferentes procesos y elementos necesarios para el resultado audiovisual, como son la estructuración de una

² La comunidad sorda de México hace uso de la lengua de señas mexicana (LSM) para comunicarse entre ellos. Las señas varían de acuerdo a la zona norte, centro y sur; y es así como cada país tiene su propia lengua de señas.

escaleta y sub-escaleta, guion cinematográfico, consideración de planos y tomas, entre otros. En este punto es necesario trabajar con un equipo especializado en la producción y realización cinematográfica.

VI. BITÁCORA DE ACTIVIDADES

Fecha	Actividad	Descripción
4/4/2018	Planteamiento	Se diseña la idea general de la video danza
16/4/2018	Exposición	Se presenta la idea y se genera una retroalimentación
17/4/2018 15/5/2018	Elaboración	Se trabaja en la escaleta, sub escaleta y guion cinematográfico
21/5/2018	Reunión	Se decide que la video danza sea proyecto de titulación. Se hace propuesta laboral a directora y director de fotografía
22/5/2018	Elaboración	Se comienza a trabajar en la escaleta técnica

23/5/2018	Laboratorio	Primer laboratorio de movimiento con pareja
28/5/2018	Reunión	Revisión de guion y planteamiento de la elaboración de la video danza
4/6/2018	Ensayo con directores	Se presenta un ensayo a la directora y director de fotografía. Se fijan consignas. Se habla de posibles fechas de rodaje y de un presupuesto aproximado
6/6/2018	Anexo	Se agrega un dialogo en lengua de señas en la video danza
8/6/2018	Compra	Se compra vestuario
11/6/2018	Ensayo con directores	Se determina que es lo que se hará en cada una de las escenas de los insertos. Se debe cambiar el color del vestuario
15/6/2018	Grabación	Se graba la secuencia de encuentro y se envía el video a la directora y decida cual serán las tomas. Se compra nuevo vestuario
16/6/2018	Ensayo general	Se contempla trabajar las escenas aleatoriamente de acuerdo a las tomas

		de la video danza, haciendo hincapié en aquellas que son más importantes detallar
17/6/2018	Rodaje	Se graban los insertos al exterior en la mañana para aprovechar la luz. A pesar de tener la escaleta técnica, algunas tomas no van de acorde a las asignadas, se opta por cambiar los planos, algunas luces y los movimientos para adaptarse al encuadre de la cámara
21/6/2018	Selección	Se eligen las escenas de las tomas que más convienen para la edición de la video danza
29/6/2018	Presentación	Se proyecta la video danza en un espacio cultural

VII. RESULTADOS

Como resultado se obtuvo una videodanza con una duración de 8 minutos con 30 segundos, en la que se explora visualmente el aislamiento a través del uso de un cuarto oscuro con neblina, de manera que ambientalmente se capta una sensación

de frío y soledad. A través del metraje se distinguen a dos personas que tienen puestos audífonos antiruido y vendas en los ojos, que, explorando el espacio en donde se encuentran, tienen repentinos recuerdos (manifestados en el video en forma de *flashbacks*) acerca de momentos que vivieron con el otro, los cuáles visualmente se manifiestan de forma contraria al cuarto oscuro, ya que son al aire libre y en luz de día, de forma que sensitivamente se crea un ambiente armonioso.

También cabe destacar que a lo largo del video se intenta representar la carencia de los sentidos visual y auditivo, por lo que en el campo visual generalmente apreciaremos escenas oscuras, un tanto difusas y sin una profundidad definida, mientras que en lo auditivo se captará sobretodo ruido blanco y algunos sonidos difusos.

En el desarrollo de la videodanza ocurren distintos procesos³ en los que los personajes pasan cerca uno de otro, y tienen contacto, lejano y cercano, culminando con el reconocimiento del otro a través de un momento en el que ambos se quitan los elementos inhibidores de la capacidad sensitiva y el audio reproduce, ahora de forma clara, el sonido emitido por olas de mar, haciendo alusión a un momento emotivo y la expansión de la sensibilidad gracias a este.

A partir del trabajo encontramos que el cuerpo del ser humano percibe su entorno y se desenvuelve en él gracias a los cinco sentidos, apoyados de la kinestesia y la cenestesia, pero que más allá de ellos existe una íntima relación entre cada uno, haciéndose posible el proceso de la comunicación intersensorial

³Los cuales pueden ser analizados con mayor detalle en el anexo 8.

para el desenvolvimiento del individuo con la realidad externa e interna. Cuando un sentido se encuentra ausente o mal desarrollado, los sentidos restantes deben evolucionar a tal grado de que la persona pueda encontrar independencia en sus procesos en relación consigo mismo, con el entorno y con otras personas o seres.

Así mismo, para trabajar el proceso sensorial y hacer evidentes los efectos de estas ausencias, se realizaban laboratorios de movimiento que hicieran posible un reconocimiento propio del individuo junto con lo que le rodea, para entrar en un estado de apertura permitiéndose identificar en el otro. Se requería en tiempos prolongados el uso de una venda para los ojos, tapones de oídos, y audífonos aislantes de sonido; junto con pautas específicas en la improvisación y se analizaban: las texturas, superficies, sonidos, temperaturas y olores de distintos objetos y espacios. La improvisación de contacto fungió como apoyo y como canal de comunicación para la exploración de los cuerpos quienes estaban inmersos en esa privación. Cada camino por el que se transitaba tanto en el espacio vivo como en el inanimado se registraba de manera única e irrepetible gracias a la capacidad de percepción de cada sentido y a la construcción de la suma de todos.

Es de relevancia indagar en la carencia de los sentidos mediante las distintas manifestaciones artísticas por dos razones principales: en primera instancia ayudará a explorar en nuevos territorios para la complejización de los distintos campos de expresión, generando nuevas ideas, nuevas obras y nuevas interpretaciones; pero de mayor importancia es el segundo ámbito, pues se trata de generar piezas que puedan ser captados e incidir en una mayor cantidad de personas, en sectores específicos que muchas veces son ignorados, se trata de

generar piezas sensitivas y sensibles a las diversas circunstancias que pueda tener el espectador, generar piezas que aporten un valor doble, mediante la capacidad humana de la empatía y mediante el contenido propio que aporte dicha pieza.

VIII. ANEXOS

anexo 1. fotografía: Eduardo San Martín



Anexo 2. Fotografía: Eduardo San Martín



anexo 2. fotografía: Eduardo San Martín



anexo 3. Fotografía: Eduardo San Martín



anexo 4. Fotografía: Eduardo San Martín



anexo 5. Fotografia: Aramis Bülter



anexo 6. Fotografía: Cristina Flores



anexo 7. Fotografía: Eduardo San Martín



Anexo 8. Escaleta técnica

Video-danza 27 11 19 12

Tiempo	No. De toma	INT/EXT	ESCENA	TIPO DE PLANO	DESCRIPCIÓN DE LA TOMA (acción)
7 a 9 am	1	1 ext.	4	P.D manos	Ella leyendo una hoja braille

2 horas	2	2 ext.	4	P.D boca	El colocando la bola de helado en la boca de ella
	3	3 ext.	4	P.D manos	Ella revienta burbujas de plástico
	4	4 ext.	4	P.D manos	El aplastando frambuesas
	5	5 ext.	4	P.D rostro	El quitándole una lagrima a ella
	6	6 ext.	4	P.D cuello	A él se le eriza la piel

3 a 4 P.M	7	Int.	1.1	Plano general	Ellos sentados de espaldas separados
1 hora	8	Int.	1.2	Full shot $\frac{3}{4}$ picado	El con la cabeza entre las piernas
	9	Int.	1.3	Full shot $\frac{3}{4}$ picado	Ella tocándose la cara
	10	Int.	1.4	Plano medio normal	El en primer plano ella en segundo plano
	11	Int.			Comienzan a reconocer el espacio
	12	Int.	1.5	p.d manos	Ella manos arriba
	13	Int.	1.6	p.d manos	El tocando el piso

4 a 4:45 pm	14	Int.	2.1	FS picado $\frac{3}{4}$	El sentado en el piso comienza a reconocer el espacio
-------------	----	------	-----	-------------------------	---

45 min	15	Int.	2.2	FS picado 3/4	Ella sentada en el piso comienza a reconocer el espacio
	16	Int.	2.3	Full shot cenital	Ella boca arriba comienza avanzar
	17	Int.	2.4	pg normal	Los dos golpeando el piso cruzados. Él en primer plano
	18	Int.	2.5	p.d manos	El golpeando el piso
	19	Int.	2.6	p.d pies	Ella golpeando el piso

4:45 a 5:15	20	Int.	3.1	pg cenital	Ellos de frente. Separados el en cunclillas ella acostada
30 min					Reconocen el espacio
	21	Int.	3.2	Pm ¾	"..."
	22	Int.	3.3	PD	El la encuentra y la toca

5:15 a 6:15	23	Int.	4.1	pg normal	Ellos tocándose las manos se reconocen (referencia)
1 hora	24	Int.	4.2	OTS	Ellos se reconocen. Ella en primer plano desenfocado el
					En se gundo plano enfocado
	25	Int.	4.3	OTS	Ellos reconociéndose. El en primer plano desenfocado
					Ella en segundo plano enfocada

	26	Int.	4.4	pm contrapicado	Secuencia de movimiento (2 min)
	27	Int.	4.5	p.d manos	Ellos tocándose las manos se reconocen (referencia)
	28	Int.	4.6	pd. manos	Ella leyendo el rostro de el
	29	Int.	4.7	p.d.	El mordiendo el brazo de ella
	30	Int	4.8	pd	Ella succiona el cuello de el
	31	Int.	4.9	pd	El grita en el corazón de ella
	32	Int.	4.10	pd	El lame la mejilla de ella
	33	Int.	4.11	pd manos	Dedos de él enterrándose en el vientre de ella

6:15 a 6:45	34	Int.	5.1.	pm normal	Ellos hablando en lengua de señas
30 min	35	Int.	5.2	pd de manos cenital	Diálogo en lengua de señas

6:45 a 7:15	36	Int.	6.1	PM	Ellos abrazados
30 min	37	Int.	6.2	pd	El quitándose las orejeras
	38	Int.	6.3	pd. manos	Ella quitándose las orejeras
	39	Int.	6.4	Close up	Ella quitándose la venda

	40	Int.	6.5	Close up	El quitándose la venda
--	----	------	-----	----------	------------------------

235 min.

Escenas

- 1 Presentación
- 2 Reconocimiento del espacio
- 3 Encuentro
- 4 Se reconocen
- 5 Diálogo
- 6 Se quitan lo sordo y lo ciego

Anexo 9. Entrevista a Aramis Bülter, con quien se realizó la videodanza

[...] el haber trabajado de esta forma da como resultado una experiencia bastante interesante, porque se exploran dimensiones las cuales no estamos acostumbrados a explorar. Desde la forma en la que se aborda el reconocimiento del cuerpo, propio y ajeno, y del espacio, a través de los sentidos privados, encontramos la manera en la cual podemos explotar las capacidades de nuestros sentidos restantes. Esto nos abre un camino dual, por un lado descubrimos características hasta entonces desconocidas de cualquier elemento, como puede ser el olor del piso, la temperatura de las paredes, el sonido de la piel, la textura de ciertas telas [...] y por otro lado

también nos abre una puerta *interior*, en la que nos comenzamos a conocer de una forma, podría ser, un tanto más profunda, descubres tu capacidad y tu flexibilidad, la potencialidad de hacer cosas cuando los medios te son privados.

Otra cosa a destacar sería el trabajo en pareja, pues tienes que aprender a confiar, literalmente a ciegas de la otra persona y de uno mismo. A lo largo de las exploraciones hubo accidentes que involucraron golpes fuertes, porque carecíamos de la vista para medir el espacio y las distancias, pero lo interesante es que las ocasiones en que dichos golpes fueron más agresivos, fueron resultado de uno solo contra el piso, o contra la pared, fue rara la ocasión en que fuera causada por el *choque* entre nosotros, lo cual daba a entender nuestra capacidad de comunicación y comprensión sin necesidad de hablar, oír, o ver al otro.

Entrevista a Aramis Bülter, enero 2020, fragmento.

XIX. FUENTES

Barragan, R. (2006) “El eterno aprendizaje del soma: análisis de la educación somática y la comunicación del movimiento de la danza”. en *Cuadernos de música, artes visuales, y artes escénicas*, vol. 3 (1), p.112.

Castro, J. ; Uribe, M. (s/f) *La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano*. Recuperado de <https://www.metodofeldenkrais.com/wp-content/uploads/2014/09/EDUCACION-SOMATICA.-pdf.pdf>

Dowling, A. (2018) La danza improvisada Contact improvisation o la explosión perceptiva del cuerpo (versión electrónica). Ordes, A. Coruña, España: Casa HA!, Recuperado de <https://historia-arte.com>

Luna, F. (2015) "Plataforma de producciones acústicas y su vinculación transmodal". En *Epistemos. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, vol. 3 (2), p. 9-29. <https://doi.org/10.21932/epistemos.3.2969.2>

Murillo, J. Eduardo, y Garcés Giraldo, Luis Fernando (2016) *Investigando con sentido*. Revista Lasallista de Investigación, 13 (2), 7-8. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S179444492016000200001&lng=en&tling=es.

Mercado, A. y Hernández, A. (mayo-agosto 2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia. Revista de ciencias sociales*, vol. 17 (53), p. 232.

Piñeiros, G. , y Correa, M. (2017, 03, Agosto-Diciembre). Improvisación e interacción en tiempo escénico. Radar. Recuperado de <https://www.researchgate.net/>