

BITÁCORA DE TRABAJO

Montaje de obra coreográfica

BÁ-SI-CO

Septiembre de 2010- agosto de 2012

Pilar Medina

I. ¿De qué habla una bitácora?

II. Proceso creativo de la obra coreográfica BÁ-SI-CO

III. La creación de un proceso

IV. Señalamientos de un montaje coreográfico

I ¿QUÉ CONTIENE UNA BITÁCORA?

1.- Subjetividad y objetividad

2.- Mirada Interior

3.- Desnudez

4.- Laberinto

5.- Contemplación y meditación

6.- Reducción y expansión

7.- Orden y caos

8.- Mapa y rutas

9.- Certidumbre

10.- La creación de un proceso

11.- Continuidad

Armario próximo al timón del barco donde se pone la brújula (María Moliner)

1.- Subjetividad, objetividad

Escribir una bitácora es anotar el proceso por el cual el impulso creativo va caminando hasta hacerse visible primero por uno mismo y después por el público. El creador necesita comprender ese impulso en su contenido y en cómo va a darle forma. Existe el tiempo o la temporalidad para desarrollar este camino de salida del interior al exterior. El tiempo que se propone como un “compañero de viaje” y que potencializa ciertos estados del alma: paciencia, perseverancia, silencio, exacerbación de los sentidos, inteligencia sensible, valentía y escucha hacia lo fundamentalmente subjetivo del contenido. De esta manera el tiempo es mano vectora en la alquimia de los componentes creativos individuales.

La bitácora no es un proceso de aceleración intelectual de la creación. Es, como lo dice su significado, un cuaderno en el cual se registran todos los cambios, detalles y sustancias evolutivas de algo creativo y que constituye una guía para seguir con detenimiento la alquimia total.

Los mensajes del alma que tienen como destino ser expulsados hacia la realidad, muy frecuentemente se inician con desajustes, con cantidades inimaginables de secretos o de máscaras que enturbian su claridad. En la bitácora se pueden registrar sin ningún miramiento, tal cual surgen, tal cual hablan, conformando, así, una posibilidad referencial o una guía secreta inteligente. Todo queda dicho, poco a poco. Para cada obra, una serie de indicaciones subjetivas o abstractas, pero sin duda encaminadas al sondeo del encuentro.

2.- Mirada interior

En la bitácora el creador puede sintetizar, al final del día, sus exploraciones, lecturas, referencias y todo aquello que en la vida vaya recibiendo relacionado con su creación. Basta que el alma humana del arte necesite ordenar su voz para que en la vida se posen, literalmente, frente a los ojos de uno cualidades, calidades, colores, situaciones, músicas y referencias al contenido o tema, siendo esto un recuerdo constante de la propia gestación de un algo creativo.

Basta que se inicie el proceso creativo para que los sueños sean también materia de bitácora. Allí que queden todas sus imágenes, sus interrelaciones, su aparente absurdo narrativo. En el cerebro comienza a flotar una sed de realidad y será, entonces, el cuerpo quien lo reciba confrontando la nueva materia llena de significados, de emociones, para darle forma paulatinamente.

3.- Desnudez

La bitácora se interpone entre la sensación y la acción. A veces es un interlocutor, a veces una cámara fotográfica. Otras un mero esfuerzo por tratar de decir lo que aún no tiene nombre. En todas es un lugar en donde se puede dejar con confianza todo lo que se va viviendo, siendo así parte de la experiencia por la que hay que pasar. Si no hay experiencia el trabajo se queda en un nivel epidérmico, no se interioriza el aprendizaje de la creación en general y en particular.

Si no hay experiencia el trabajo en el arte puede convertirse en una realización de habilidades y no en un conocimiento de infinitas posibilidades de exploración en lo nuevo de uno mismo. Lo nuevo en el sentir y en el decir, en el hacer y en el mostrar. Siempre estará lo nuevo fincado en lo anterior, siempre en el dar forma a impulso o idea de donde surge el privilegio del asombro y exploración de esa parte de uno mismo que necesita ser moldeada y expuesta frente al público.

Frente al público, con la desnudez del proceso ya nombrado.

4.- Laberinto

En la bitácora uno escribe el lugar de llegada y el de salida, el permanecer quieto en espera de, el dar vueltas alrededor del mismo punto, el insomnio y sus imágenes, el cansancio o la abdicación. Uno escribe frases de otros artistas, pensadores, filosofías que ayudan a comprender caminos cruzados o preguntas reiteradas en uno mismo. En la bitácora uno va mirándose al espejo, reconociéndose, labrándose.

5.- Contemplación y meditación

En mis bitácoras se reitera la posibilidad de encontrar no solamente el lugar de reflexión de las sensaciones implicadas en el desarrollo creativo de una idea o concepto, sino los procesos de contacto con mi cuerpo, con el movimiento y con el tipo o estilo de movimiento para cada obra, con la música que se incorpora literalmente al cuerpo, con los espacios interiores, con los escénicos, con las investigaciones alrededor del concepto y los resultados en la forma externa de dicho proceso.

También me ha resultado importante describir la forma en la que me entreno físicamente. Cada obra necesita fortalecer zonas determinadas del cuerpo para la acción o relación con la coreografía, vestuario o escenografía. Cada obra requiere de una pregunta al cuerpo: ¿cómo voy a bailarlo, cómo voy a interpretarlo, qué necesito de mi cuerpo, en dónde está el máximo apoyo interpretativo, qué movimientos causan dolor, cuáles desecho, qué sí puedo hacer, qué puedo investigar de mi posibilidad dancística corporal?

6.- Reducción y expansión

Incontables veces, durante mis procesos creativos, siento que nada me pertenece. Este vivir sin pertenencia es angustiante, la bitácora me reconforta. En sus páginas voy dejando un mundo que queda a pesar de mi volatilidad mental, a pesar de mis dudas o a pesar del lugar aún no encontrado. Son páginas que contienen la energía en tensión cotidiana. No importa si se nombran o no definitivamente las cosas, no importa el resultado inmediato, lo importante es soltar la historia del experimento de una buena vez en palabras.

Cuando se escribe se serena el alma, escribir calma. Muchas veces la bitácora es una postura interior como la del director, coreógrafo o espectador. Como la de una cámara interior registrando el camino de expulsión de la obra hacia el exterior del cuerpo...

7.- Orden y caos

Si algo contiene la irrupción del desorden y la posibilidad al regreso del orden mismo es la creación. En la danza el coreógrafo lidia con su propio ser en proceso de claridad y tiene que hacer convivir este material con los bailarines que tienen su propia historia interior y también con los artistas colaboradores para hacer la puesta en escena. Esta confrontación con diversas materias espirituales, es decir, con diversos artistas, conlleva necesariamente confusiones y caos, pero también reconocimiento del orden.

De lo que se trata en cada proceso creativo es animarse, entre otras mil cosas, a provocar cierto orden de la experiencia pulsada internamente o de la experiencia de percepción hacia algo. Sin embargo, para darle forma al contenido percibido, se evidencia el desorden. Comienzan más dudas, más acontecimientos aparentemente aleatorios, más sensaciones encontradas. De repente puede intervenir un orden corto para provocar, una vez más, el caos.

La bitácora es una de las compañeras que registran las diversas reacciones de uno mismo frente a tal proceso. Orden y caos son oleajes lógicos que hay que observar desde el timón del barco, pues por un descuido puede irse a la deriva todo lo creado.

Si todo tipo de orden es parte del caos y el caos tiene implícito al orden, ¿por qué entonces aferrarse a que el mejor estado es aquel del orden? O ¿por qué no estar atenta durante el caos de todo lo que pudiera indicar? En la bitácora se pueden escribir observaciones que conduzcan lo previsible a lo nuevo y lo imprevisible al asombro.

Los saltos cualitativos entre orden y caos suelen aclararse tanto en los ensayos como en la bitácora. En los primeros porque la repetición anima la claridad de la acción y en la segunda porque al nombrar el estado tanto de orden como de caos en el que se encuentra el trabajo uno puede creer que todo puede suceder en una creación escénica y que lo que para una obra era orden para otra puede ser caos o viceversa. Con la bitácora se encuentran, con más facilidad, tanto los límites del orden o del caos en la construcción de nuevos.

8.- Mapa y rutas

En la bitácora se puede observar el conflicto dramático, el nudo trágico o la complejidad formal de un montaje. Es el mapa emocional, espiritual y formal de una obra en creación y de una puesta en escena. Las rutas por seguir son infinitas: para cada obra, escena, frase coreográfica o musical, para cada espacio iluminado o sonorizado.

También me refiero a las rutas del alma: flexibles, resistentes y sensibles para transitar por modelos ocultos y en riesgo de la materia observada. Las rutas pueden ser la forma de llegar a encontrar las múltiples relaciones sensoriales, emotivas, físicas, espirituales o conceptuales que tienen unas con otras.

9.- Certidumbre

Finalmente, en la bitácora se deja por escrito la sed de infinito y la necesaria experiencia amorosa.

10.- La creación de un proceso

La creación de un proceso artístico se vive con atención cotidiana. Una cosa es estar pendiente y consciente del desarrollo del proceso creativo de una obra hasta presentarse ante un público y otra es ser consciente de que la forma de vivir tenga un sentido de inclusión en la creatividad de uno mismo convirtiendo la vida en la creación de un proceso.

Puede ser un trabajo fatigoso si no se toma en cuenta que para crear un proceso la única manera es observar el presente en su magnitud de presente permitiendo que los canales de percepción se afinen en este ejercicio de “hacer presente”. Con la percepción abierta en las sensaciones que surgen del interior se puede iniciar un proceso de “movilización”. Mientras experimento hay que dejar fluir hasta percibir que hay algo que atrapa nuestra atención de manera especial o de manera reiterada.

Durante el entrenamiento hay que estar atenta a todo lo que pase. Sensaciones (cansancio, poca flexibilidad, energía fluida, concentración, distracción). De esta atención propia puede surgir un movimiento que particularmente llame la atención

tanto en su sensación como en su forma. Este movimiento puede tener una muy particular manera de ligarse o concatenarse con otros y formular una frase. Esta frase puede ser lo suficientemente viva para sostenerse ligándose a procesos de mayor complejidad o de interrelación con música o empleo de algún objeto en particular.

El proceso creativo puede desencadenarse por sensaciones reiteradas internas que, por lo general, formulan dudas o preguntas alrededor. El porqué estoy sintiendo o imaginándome constantemente una sensación. De aquí que siga yo con las demás preguntas que miran hacia el exterior. En este momento comienza la resolución o la descarga orgánica a través de la danza, a través del movimiento. La energía que se genera alrededor de esta pregunta, si le doy espacio para que así suceda, me lleva a encontrar su rítmica y su musicalidad generando, a su vez, infinidad de sensaciones alrededor de un mismo tema. Si pongo atención en algo es para que esas sensaciones o energía comiencen a emerger de cierta calidad de vibraciones para que poco a poco vayan siendo parte de una emoción. Quizá puedan formar una idea, un pensamiento articulado o un concepto. Mientras ocurre el proceso de verbalización, todas las sensaciones energéticas las concentro en mi cuerpo y sus movimientos.

La bitácora puede ser el lugar en que se escribe esta enorme cantidad de movilizaciones, de encuentros azarosos con movimientos y dinámicas, con la propia soledad y silencio percibiendo el dictado del alma-mente-cuerpo. La bitácora es el lugar que describe el rumbo de la aventura en creación permanente.

11.- Continuidad

Cuando se escribe una bitácora se vive el tiempo en su pleno significado, en la continuidad sorpresiva.

BÁ-SI-CO

BITÁCORA

II PROCESO CREATIVO DE LA OBRA COREOGRÁFICA “BÁ-SI-CO”

Pilar Medina

- ANTES DEL ESTRENO

Irrumpía la sensación de creer en lo básico: mi cuerpo con su entrenamiento, la actividad mental permanente con sus mecanismos imaginarios de movimientos y espacialidad, mis afectos esenciales, la calidad del vivir cotidiano. Surgieron preguntas alrededor del significado de ciertas ideas que tenía en relación a lo básico en los hábitos y rutinas del desarrollo de mi danza y de mi organismo, en relación a mi edad y de la básica disponibilidad a estar dentro de una vida creativa cotidiana. Surgía, también, la necesidad de hacer síntesis de toda una larga lista de básicos en el tiempo histórico, en el umbral psicológico con el espiritual y finalmente este impulso me invitaba a buscar la manera y elementos tanto visibles como conceptuales que podrían hacer una obra escénica coreográfica.

Comencé a desarrollar una sensibilidad al detectar y descubrir con satisfacción lo básico en mi interior y para mi interior, lo básico para lo inmediato circundante, para lo más amplio y finalmente lo básico referencial y vivencial cósmico. Poco a poco fue creciendo la imagen-pensamiento-movimiento-poética que podría guiar este torrente creativo. Sentí que la obra se podría dividir en cuatro grandes básicos que contuvieran varios planteamientos básicos. Sentí que la obra se llamaría BÁ-SI-CO y que me serviría nombrar esta palabra una y mil veces para referirme a lo que mi intuición me indicaba: regresar a lo fundamental, a la complejidad de lo sencillo, a la habitación de los principales lugares y espacios que conforman las ideas, las leyes, el desarrollo de la vida.

Entonces sentí EL SOL, LA CASA, EL JARDÍN y EL MAR como los lugares básicos del alma. Al comenzar a mover mi impulso dentro de mi estudio de danza me di cuenta de que bien podría conformar la espacialidad de mi coreografía en ese lugar. Observé sus puertas, techo, baño, ventana, chimenea, jardín, luz, madera, muros blancos, espejos. Escuché los sonidos que llegaban de afuera y el silencio que suele tener desde adentro. Me di cuenta de la inmensa posibilidad

que tenía el espacio en el que por cuarenta años había ensayado y creado todas mis obras.

Con el estímulo real de pensar la creación coreográfica para un espacio definido y determinado para su investigación, definición y exhibición, comenzó la concentración necesaria tanto a nivel físico como intelectual pensando mi tiempo por venir en una síntesis de espacio lleno de contenido básico estructurando una metáfora de alma de una gran pureza. Había, ahora, que observar el espacio como un lugar para el planteamiento de posibles espacios de movimiento (líneas, círculos, salidas, entradas, el atrás, el proscenio, lo de allá, lo de acá, lo de allá). Había que observar un espacio neutro con la posibilidad de vaciarlo y llenarlo, de construirlo y deconstruirlo, y había que pensar este espacio como un lugar de verdadero encuentro con el público.

Por otro lado pensé en que esta experiencia me daría, también, la posibilidad de vivir en paz tanto en el montaje de la obra como en la o las temporadas de funciones sin perder energía con las instituciones culturales fijando fechas apropiadas, temporadas dignas, horarios de ensayos, presupuestos más o menos adecuados, logísticas de producción y difusión de funciones. Ahora todo sería distinto, el tiempo estaba para realizar un montaje sin prisas, el estudio se ofrecía para ser convertido en un espacio escénico que podría recibir a alrededor de 12 personas de público, que podría llegar a ser un espacio alternativo activo. Viviría la experiencia de no cambiar de espacio escénico, de habitar la obra en el espacio y el espacio en la obra. Me olvidaría de varias acciones: llegar a un teatro con límite de tiempo en el montaje y en el desmontaje, del reto que implica dar una sola función en un solo lugar, de viajar y llegar cansada a dar función y regresar sin realmente saber qué pasó conmigo ni con el público en una sola función. Tendría, por otro lado, que atesorar todo lo aprendido con los cambios de teatros, equipos de iluminación y dificultades de producción y difusión. Ahora dependería del uso del espacio, reitero, como espacio escénico y como lugar de encuentro dependiendo de mi propio tiempo.

Con este estímulo real en pensar la coreografía para un espacio definido y real totalmente determinado y controlado para su investigación, definición y exhibición

surge la concentración necesaria tanto a nivel físico como intelectual. Pensar el espacio, pensar la síntesis en el espacio, pensar la cosmovisión de este tema desde el espacio. Espacio no solamente visible y acotado sino anímico y básico.

Un año en el que nota a nota, con la complicidad de un experto en la creación sonora, se fue armando la referencia musical y por lo tanto la definición espacial y temporal. Esto me llevó a verificar que las piezas musicales son un resultado del movimiento y del espacio; que, al llenar el espacio incluyendo la rítmica y música interior, lo musical es un elemento metafórico y referencial. Sin embargo, aun sabiendo que el montaje desembocaría en la elección puntual de piezas musicales, en un principio me aboqué en la primera etapa a desentrañar su propia sonoridad con la exploración de calidad de movimiento.

EL SOL se dividió en varios momentos que coincidían con la presencia del Sol en la tierra. Su energía refrescante (amanecer), energía vital y laboral (por la mañana), su energía quemante (cenit), la benevolente y enceguecedora (ocaso) y finalmente el sol nocturno con su liberación psíquica, onírica y sensibilización a los opuestos infinitos de luz y oscuridad. Contrastes de energía en movimiento, respiración de momentos, de intensidades en luz. Contrastes para calentar y enfriar, para liberar y contener, señalar y romper.

LA CASA tuvo que ser explorada desde la metáfora espacial y sonora para redondear sus impulsos orgánicos corporales. De esta manera encontré que la síntesis espacial de mi casa era bailar sobre dos o tres ladrillos, que el planteamiento conceptual se daría sobre ellos y fuera de ellos. Fuera de ellos: las acciones exteriores tales como barrer, cocinar, lavar, planchar y recoger. Las acciones interiores (sobre los ladrillos): equilibrar, desequilibrar, volar, beber las estrellas, comer en la mesa, esconderse, bañarse, vestirse, ser vieja y bailar, morir, parir, menstruar, mecer, despedir, correr, saltar, salir, llegar. Para las acciones exteriores trabajamos la metáfora sonora indagando en el sonido casero en mi memoria. Este sonido es el de las pisadas: ligeras, de prisa, cansadas, arrastradas, graves, agudas, con tacones, con pies descalzos, con zapatillas.

Resultó un material sonoro muy interesante, y grabarlo, aún más. Quedó como la pieza base para LA CASA. Por otro lado, todo el desarrollo coreográfico sobre los

ladrillos lo quería con un sonido de cuerdas. Después de probar con varias opciones musicales encontré la adecuada.

Para EL JARDÍN hice contacto antes que nada con lo primordial de la semilla: la tierra, el enterrarse, el permanecer bajo tierra esperando la humedad y provocando la germinación. Esta exploración fue dolorosa en el sentido espiritual y el corporal. Tuve que desarrollar más musculatura de espalda y abdomen para proteger los huesos al provocar el temblor de la germinación estando acostada boca arriba. Como esto es un lento proceso físico, EL JARDÍN tardó más tiempo para elaborarse. No se puede ensayar con el cuerpo adolorido o con el riesgo de lastimarse. Mientras tanto percibía un jardín interior que nada tenía que ver con plantas, flores y frutos hermosos sino más bien con pequeños espacios en los que el crecimiento se va dando en la naturaleza del jardín: cuando los pájaros anidan, cuando la semilla revienta, cuando el tallo se levanta, cuando por fin se mira un pétalo, cuando la enredadera se queda erguida de espalda a un muro y cuando todo esto se mantiene en una fragilidad extrema de subsistencia. A pesar de ser una escena con espacialidad fragmentada, lo que yo intuía eran movimientos circulares y cíclicos. Sobre esto me di a la tarea de encontrar una música que caminara en espiral. Finalmente la encontré recurriendo a las propuestas musicales árabes.

EL MAR lo visualicé con sonoridades catárticas y movimientos continuos, con una calidad lúdica y dramática. Establecí estas cualidades en varios escenarios imaginados que, con el uso del espacio y utilería, podrían ser reales: el baño, la playa, el nado en la orilla del mar, el naufragio y el vaivén placentario. Necesitaba del mar y sus sonidos pero a la vez mi danza necesitaba de un mar con sonoridad nueva que vaciara y llenara el espacio escénico convirtiéndolo en un sonido primigenio.

Por lo que trabajé esta escena con la ayuda de Joaquín López “Chas” y de Luis Miguel Costero, que hicieron audible esta compleja mezcla de presencias acuáticas. Ambos artistas han trabajado conmigo en obras previas con bastante complejidad tanto musical como metafórica y con referencia coreográfica, así que estar con ellos literalmente navegando en el mar resultó muy enriquecedor. El mar

representaba una posibilidad de ir más allá de lo escuchado. Las reuniones con ellos proporcionaban múltiples sonoridades referentes a lo marítimo interno, sobre todo que probamos esta exploración con platillos de batería. Sonidos que surgen del toque, que se quedan en el tiempo al golpe de bataca y que animaban mi imaginación para pedir ciertos puntos importantes como olas pequeñas, olas grandes, marejadas y olas que revientan para quedarse después en silencio. Las grabaciones mantenían el suspenso de qué iba yo a hacer con este material sonoro.

Previamente había elaborado una coreografía con la organicidad del vaivén placentario. Cerraba mis ojos y me dejaba llevar por sonidos-movimientos dentro del vientre, momentos que anteceden y que por lo tanto anteceden a cualquier recuerdo de movimientos aprendidos. Sin embargo, para poder moverme en respuesta a una placenta del tamaño del espacio acotado sí tuvo que intervenir en la exploración el manejo corporal del paso de peso, del golpe en piso con zapateado, de las vueltas que el bebé en gestación tiene, de movimientos de brazos y gestualidades corporales que fueran animando esta imagen. Imagen que se fue resolviendo poco a poco hacia el final como un alumbramiento, como un nacimiento.

De esta manera pude enlazarlo con la escena previa de la playa, que es un simple juego entre la arena, la silla, el resplandor del atardecer, el frío de un mar otoñal europeo, el juego en el mar y su construcción escénica con una tela, el nado a la orilla del oleaje, la ola que revuelca y finalmente el ahogo del mar con su naufragio humano.

El material sonoro era largo y confuso. Esto mereció tiempo para entender qué hacía falta. Reconocí que el mar tiene sus reglas, sus ritmos. Si no fuera así no se mantendría contenido y de alguna manera aislado de la tierra, por lo tanto le pedí a Costero, quien es músico percusionista, que grabara ciertos ritmos para darle coherencia y claridad a la unión de coreografía con sonoridad. Ajustando y flexibilizando los movimientos, contrapunteando con la sonoridad o dejándome envolver en ella, fui haciendo visible esta escena.

Habiendo integrado en gran medida los cuatro básicos, sentí la necesidad de introducir un prólogo y un epílogo. Mi historia necesitaba comenzar con la propuesta de la construcción y asimilación del espacio, con la intervención de la danza en dicho espacio, con el compartir las posibilidades de mi danza en su interpretación y gestualidad para enmarcar las cuatro escenas de la obra teniendo en cuenta que el prólogo y el epílogo también contendrían el planteamiento de lo básico.

Tanto el PRÓLOGO como el EPÍLOGO me llenaron de frescura. El PRÓLOGO comenzó a deconstruir el espacio y el EPÍLOGO lo regresó a su estado inicial de espacio neutro. Como si fueran dos voluntades vectoras modificadoras dejaron al descubierto un espacio que se podría llenar con lugares imaginados, escuchados, desordenados y vueltos a ordenar. En cuanto a la musicalidad que ambas escenas requerían, en el Prólogo me di el gusto de crear dos partes totalmente diferentes entre sí. La primera, como introducción al espacio y a la obra misma, fue en silencio. La segunda, con música de Bach.

El silencio existe en el interior de la creación. El silencio, en la danza, es la base de su movimiento y musicalidad. Aprender a escuchar el silencio interno es aprender a iniciar un movimiento. Como mi danza es percusiva (zapateado, sonidos guturales y voz) puede darle ritmo y medida al silencio. De esta manera, con mi experiencia, puedo decir que el cuerpo mismo, al moverse en danza, irrumpe en la horizontalidad del silencio dándole sonoridad y movimiento. Y como si fuese una composición musical, el silencio va tomando formas auditivas a través del cuerpo y su propia formulación en el espacio. Académicamente nos enseñan a bailar con música al punto de creer que la danza se da porque existe una pieza musical. Sin embargo, el silencio bien escuchado le da al coreógrafo la claridad para saber qué música externa o qué silencios necesita para darle movimiento a su creación.

El PRÓLOGO irrumpe en el espacio con mi entrada en movimientos abstractos para bailar “Un minuto de silencio” lleno de sonidos y percusión corporal. Paradójico, se crea un minuto de silencio para los caídos en inmovilidad corporal; yo lo recreo al contrario, un minuto de silencio lleno de sonidos y de movimientos.

Una vez terminada esta primera sección del PRÓLOGO, se inicia una danza llena de disposición corporal indicándole al público gran cantidad de posibilidades espaciales y expresivas.

El EPÍLOGO, por el contrario, es un momento indicativo de cierre de ideas, final de imaginería, orden en el espacio e inicio de salida de percepción de la obra misma. Música de Lully, espléndida opción para terminar un periplo emocional.

El concepto del diseño sonoro en mis obras coreográficas me ha hecho evolucionar en cuanto a lo que percibo como sonoridad en la metáfora de exploración. No solamente es andar atrás de piezas musicales sino de pequeños universos sonoros que conjuntamente puedan hacer una cosmovisión sonora indicadora, a la vez de una intimidad, también de su propia universalidad. En esta obra, a través de la exploración musical y sonora, comprendí que lo básico no es simple, que lo básico no reposa en su primera mirada ni es su primera escucha, que pertenece a lo complejo y abierto a las múltiples lecturas o asimilaciones.

El trabajo de montaje sonoro con Joaquín López “Chas”, como en obras anteriores, se mantiene ligado a la comprensión que tenemos ambos de las necesidades de la obra: sus contrastes, metáforas, emociones, complejidades espaciales. De igual manera, de las posibilidades en las cuales la sonoridad pueda intervenir en vestuario, utilería, escenografía, comunicación con el público. Nos dejamos llevar con total respeto por la obra misma aguzando los sentidos para no interferir o “hacer ruido” en el proceso de construcción sonora. Poco a poco nos dábamos cuenta de que BÁ-SI-CO era BÁ-SI-CO, que no se parecía a ninguna otra experiencia creativa previa y que yo estaría atenta sobre la propuesta coreográfica y espacial con la propuesta sonora para ir enriqueciendo metáforas y sentido conceptual. De igual manera fue sorprendente cómo lo que no le pertenecía a la obra más temprano que tarde se detectaba.

Una de las condicionantes para que la pista sonora pudiese gestarse tuvo que ver con mi análisis del espacio para esta obra. El lugar en el que comenzaba a explorar mis movimientos fue mi estudio de danza. Espacio de 4 x 5 m con una habitación de baño y un espacio triangular pensado para tres practicables para las sillas de público.

Después de 30 años de ensayar casi a diario en este lugar no lo conocía como creía conocerlo. Quería enterarme de lo grande en lo pequeño, de lo minúsculo, de lo íntimo, de la inmensidad. Mi idea del espacio escénico sin duda es resultado de un andar entre lugar y lugar y de haber ido reduciendo mi espacio de expresión escénica a medida que fueron pasando los años hasta, curiosamente, llegar a ser del tamaño de mi estudio de danza. Confirmar en mi mente que ahora estaba allí para mí y para este montaje me resultaba reconfortante e ilusionaba aún más mi creatividad y disponibilidad ante este montaje.

Comencé a saber que todo lo que mi cuerpo expresara iba a poder “verse” por el público. Que la escala de gestualidad iba a ser percibida en su totalidad por la cercanía y que, por lo mismo, tendría que formularla desde muy adentro y hacerla visible con gran claridad y calidad. Curiosamente un espacio pequeño como este marcaba una exigencia inmensa. No me preocupaba el tamaño de los objetos que iba a usar, sino que todo tuviese una razón de ser. Entonces este espacio proponía una certidumbre nunca antes vivida: la certeza de un montaje protegido y temporadas largas de funciones.

Comencé por buscar, en el espacio escénico, líneas, círculos, rincones, alturas, disposición de mi cuerpo para abarcarlo con velocidades diversas. Busqué lo alto, el ras del piso, lo que es estar sobre el piso bocarriba y bocabajo, lo que es estar frente a la chimenea y frente a la ventana, con las puertas abiertas y cerradas. Caminar, correr, brincar, zapatear con diversos matices sonoros, girar, zigzaguar, cantar, hablar, susurrar, respirar para lograr un movimiento y respirar con el ritmo de los movimientos. En fin, buscar en el espacio la posibilidad de encontrar una imagen poética para cada escena encaminándome a tomar un punto de partida de una obra nueva.

Uno de los síntomas relevantes en mis procesos creativos es la búsqueda de lo exterior y de lo interior, es decir, de la observación de un hecho exterior (una casa) y de la referencia interior (el lugar donde se escuchan pasos, se reiteran acciones para formular su estructura). Este ejemplo daría como resultado la conformación de un espacio simbólico escénico (tres ladrillos) sobre los cuales podría dirigir los

movimientos coreográficos con el sonido de los pasos que se escuchan en una casa y a la vez siguiendo una o varias frases en movimiento.

Podría darse el fenómeno a la inversa, es decir, observar una imagen interior (mi cuerpo germinando) y encontrar los movimientos, iluminación, manejo de vestuario, utilería o escenografía que lo visibilicen en una imagen concreta sobre la que se puede tener, a la vez, varias lecturas más.

Jugando o conversando con lo exterior-interior o interior-exterior se inicia una profundización de percepción personal por la que transito una y otra vez comprendiendo sus distintos significados y caminando hacia el terreno de la intimidad. De esta forma he llegado a saber que en lo íntimo se conforman tanto lo exterior como lo interior rompiendo sus propias fronteras.

El nuevo espacio para esta obra abriría la posibilidad no solamente de crear varios espacios en él mismo sino de romper sus propios espacios. Cada escena tendría la posibilidad de animar sorpresas tanto para mí como para el espectador. De allí la facultad de su propia deconstrucción.

Dentro de esta parte en relación a la exploración espacial nombro la importancia del entrenamiento corporal. A mayor conocimiento de mis posibilidades expresivas, mayor espacialidad de intimidad tendré y por lo mismo mayor comprensión en la creación de espacios externos.

El entrenamiento físico cotidiano es parte de un montaje. Al ser yo la intérprete de mis propias creaciones, me indico con más precisión y firmeza cómo es mi danza y cómo habla mi danza al tener un entrenamiento determinado. Para cada etapa o edad, la forma de entrenar ha cambiado. Estrenando BÁ-SI-CO en mis 57 años y teniendo en cuenta que lo estaré presentando muy probablemente hasta mis 60 años, entreno bajo las siguientes posibilidades y criterio:

- Flexibilidad y resistencia en músculos y ligamentos
- Pesas para fortalecer brazos, espalda y pectorales
- Posturas en torsión para evitar tensión
- Zapateado y sus variantes

- Respiraciones con variantes
- Sensaciones e improvisaciones en fuego, aire, tierra y agua
- Equilibrios y desequilibrios sobre ladrillos
- Precisión en espacio pequeño para sensaciones amplias con frases dancísticas
- Giros, braceos, desplazamientos
- Ojos, manos, rostro
- Relación con los objetos y ensayo de sus dinámicas
- Calentamiento relajado sobre piso y en desplazamiento espacial
- Relajación y meditación
- Anotación de nuevas sensaciones y experiencias

El hecho de entrenar cotidianamente en el espacio donde se realizarán las presentaciones creó una atmósfera particular de mi ser hacia el espacio. Se dio el proceso del “habitar” el espacio. Por lo general, en temporadas o funciones sueltas en los espacios escénicos se recorre el teatro, se marcan los movimientos siguiendo estructuras de la propia coreografía. A veces, cuando son más de tres o cuatro funciones en el mismo lugar, se va generando en uno familiaridad y confianza con el espacio y su significado, con la escenografía y sus detalles, con el vestuario y sus habilidades. Teniendo en mi experiencia todas estas vivencias, sabía que ahora sí viviría el “habitar” el espacio desde lo íntimo del movimiento hasta su muy posible lugar.

Pensar la obra en un espacio escénico definido también trae consigo la relación estable con la escenografía y utilería. En este caso lo existente en la arquitectura misma (chimenea, ventana, puertas, baño, tina, piso, lámparas, pasillo de entrada y paredes) sería la escenografía. Por lo tanto, el proceso creativo de cada escena

tendría que ver con cada uno de estos lugares y se utilizarían de acuerdo al momento, impulso y concepto deconstruyendo a veces su significado real para darle la posibilidad de ser otra cosa. Ejemplo: la ventana. En EL SOL es la ventana por la que pasan los primeros rayos del sol y por la que pasa la luz de la luna, pero en EL MAR la ventana es un espacio en suspensión para imaginar “el nacer”.

El conjunto de espacios y cambios simbólicos de los diversos elementos creativos escénicos posibilitan crear una relación entre lo individual y lo cósmico y viceversa. Lo material inscrito en el espacio escénico-escenografía, utilería y vestuario son parte de este intercambio entre los distintos niveles de relación que tiene un intérprete escénico frente a la individualidad y universalidad en su obra, en sí mismo y en su público. El intérprete es quien tiene la capacidad de unirlos.

Durante el montaje revisé el texto de Gastón Bachelard *La poética del espacio*, texto con reflexiones extraordinarias alrededor del espacio, la poesía y la imaginación en el espacio de símbolos. En este libro, de igual manera, Bachelard transita en los espacios de intimidad como la casa, la concha, el nido, el rincón, el armario, la miniatura o la inmensidad íntima, incitando en mi pensamiento la apertura en sensibilidad y conocimiento sobre este tema. Pude comprender más ampliamente mi nuevo espacio escénico. Cito algunas frases que sirvieron de guía para este montaje:

“La grandeza progresa en el mundo a medida que la intimidad se profundiza.” (pág. 233)

“La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en innumerables matices.” (pág. 255)

“En la poética de Baudelaire, la palabra vasto induce calma, paz, serenidad. Traduce una convicción vital, una convicción íntima. Nos trae el eco de las cámaras secretas de nuestro ser.” (pág. 235)

“Lo grande sale de lo pequeño, no por la ley lógica de una dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica misma de la actividad de imaginación.” (pág.191)

“Poseo al mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo.” (pág. 187)

“Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.” (pág. 171)

“El poeta comprende que una concha cincelada por un hombre sería lograda desde fuera, en una especie de actos enumerables que llevan el signo de una belleza retocada, mientras que ‘el molusco emana su concha’, ‘deja rezumar’ la materia con la que va a construir, ‘destila a su medida su maravillosa cubierta’. Y desde la primera vez que rezuma, la casa queda entera. De este modo Valéry llega al misterio de la vida formadora, el misterio de la formación lenta y continua.” (pág. 141)

“El nido –lo comprendemos en seguida– es precario y, sin embargo, pone en libertad dentro de nosotros un ensueño de la seguridad.” (pág. 137)

“Así, contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. ¿Construiría el pájaro su nido si no tuviera su instinto de confianza en el mundo?” (pág. 137)

“El poeta ha sentido exactamente que una especie de acorde musical iba a resonar en el alma de su lector por la evocación del nido, de un canto de pájaros, de la atracción que nos llama hacia la vieja casa, hacia la primera morada. Pero para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? Oímos un ay en ese canto de ternura. Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas.” (pág. 134)

“Así el bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio. Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde.” (pág. 125)

“Lo insignificante se convierte entonces en signo de una extrema sensibilidad para significados íntimos que establecen una comunidad de alma entre el escritor y sus lectores.” (pág. 104)

“Mme. Balif dice: Pedir al niño que dibuje una casa, es pedirle que revele el sueño más profundo donde quiere albergar su felicidad. Si es dichoso, sabrá encontrar la casa cerrada y protegida, la casa sólida y profundamente enraizada.” (pág. 105)

“Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior.” (pág. 101)

“La conciencia lo rejuvenece todo.” (pág. 100)

“Cuando nos hacemos sensibles a un ritmo análisis, yendo de la casa concentrada a la casa expansiva, las oscilaciones se repercuten, se amplifican. Los grandes soñadores profesan como Supervielle, la intimidad del mundo, pero han aprendido dicha intimidad meditando la casa.” (pág. 99)

“Si sostenemos el ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de los recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón. No hacemos nada para reorganizarla. Su ser se restituye a partir de la intimidad, en la dulzura y la imprecisión de la vida interior. Parece que algo fluido reúne nuestros recuerdos.” (pág. 88)

“En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.” (pág. 79)

“Pero la fenomenología de la imaginación no puede contentarse con una reducción que hace de las imágenes medios subalternos de expresión: la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo.” (pág. 79)

“Allende los recuerdos positivos que son material para una psicología positiva, hay que abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la materia.” (pág. 61)

“El ensueño poético, creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica. Y los recuerdos se afinan.” (pág. 57)

“La infancia es ciertamente más grande que la realidad. Para comprobar, a través de todos nuestros años, nuestra adhesión a la casa natal, el sueño es más poderoso que los pensamientos. Son las potencias del inconsciente quienes fijan los recuerdos más lejanos.”(pág. 46)

“Pero allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental.” (pág. 44)

“Aunque su obra testimonia una gran cultura y un conocimiento de todas las expresiones dinámicas del espacio, no las aplica, no las convierte en recetas... es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad.” (pág. 25)

Este montaje me relacionó con varios objetos dándoles significados múltiples para diferentes momentos y movimientos coreográficos. Las lámparas de mano que utilizo en El SOL nocturno son los destellos del recuerdo de los sueños que tengo. El estambre negro en El JARDÍN es el hilo que sostiene las plantas frágiles, la división de jardines, el lugar para el colibrí sediento, el del águila, el del árbol, el del terciopelo de pétalos en flor. El pañuelo en LA CASA es barda, mantel, toalla, sábana, cobertor, pañuelo, viento, chalina, tiempo. Los ladrillos en LA CASA son cuarto, azotea, comedor, cocina, orilla de río, cama de parto, lugar, nido, estructura.

El vestuario, al trascender su aportación de vestido, tiene connotaciones tanto de objeto como espaciales. Es vestido, delantal, traje de baño, tronco, cementerio, abono, fuego, aire, agua, camisón, es de lana, es de lino, es de todos colores. Es para el amanecer, para el camino en caballo, para la jornada en cenit, para el

atardecer y tan negro como la noche con sol. Es para la casa en sus acciones del afuera y del adentro, para un jardín que se matiza con la tierra, para la playa, para nadar, para naufragar y para regresar al vientre eterno.

La iluminación, parte fundamental en mis montajes coreográficos, subraya, sostiene, propone y amplía el momento coreográfico, detalles conceptuales, proposiciones simbólicas o un lenguaje: la luz con la escenografía, la luz con la música, la luz con el vestuario o utilería, la luz con la luz misma. Es el seguimiento de lo que mi danza indica, es el paralelo de lo que mi danza sugiere, es el momento irruptor o es por sí misma. De tal forma que en este montaje mi iluminación iba a dar el giro que todos los demás elementos tuvieron al ser básicos además de poder reinventar y resignificar el espacio. Las condicionantes son otras: espacio pequeño y cercanía total con el público.

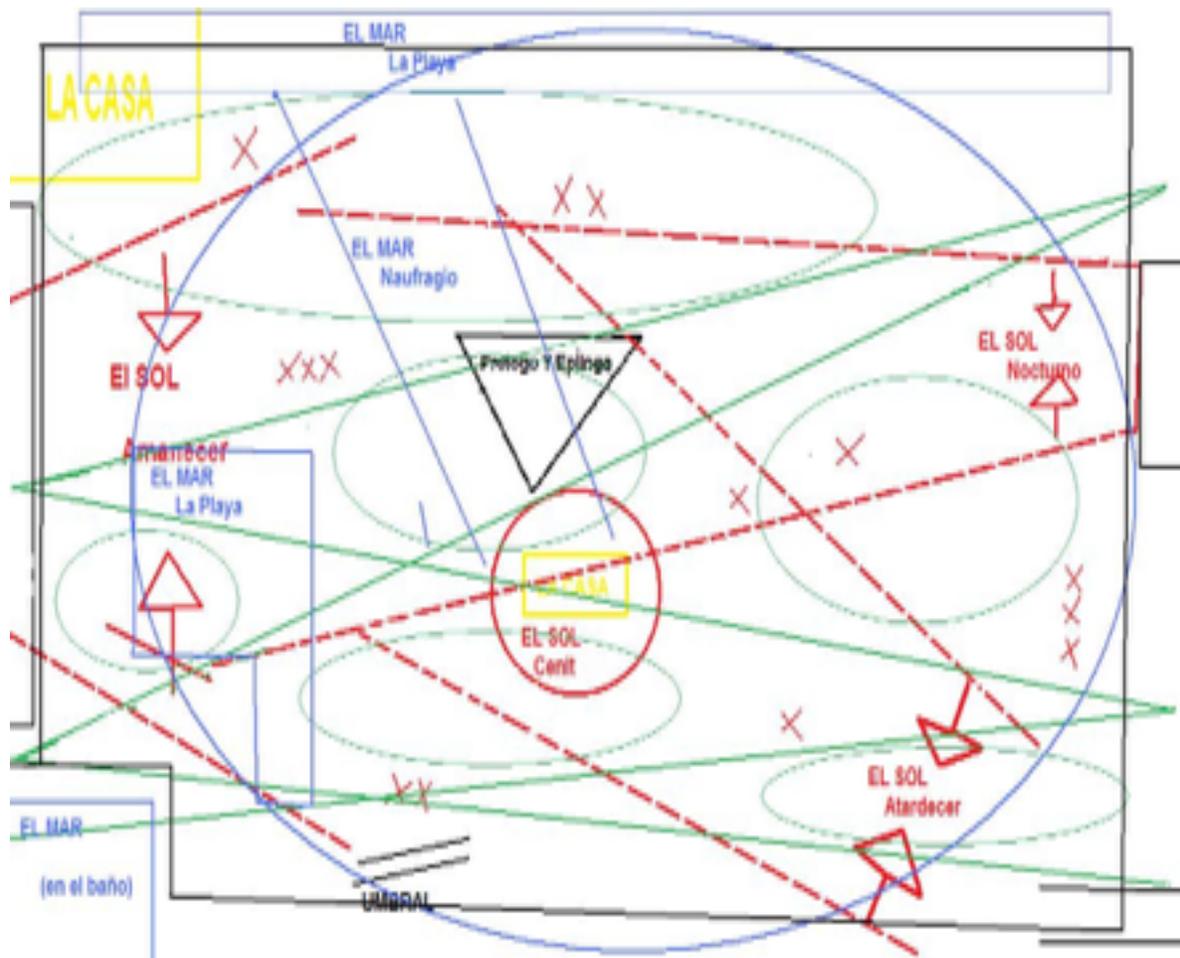
El primer acercamiento a un diseño óptimo no se realizó correctamente tomando en cuenta, como señalé anteriormente, la intimidad del espacio y del concepto de la obra. La sugerencia del iluminador fueron luces led que, si bien necesitan menos electricidad y la luz blanca es potente y contundente, aplanaban la imagen, me quitaban expresión en la piel y alejaban la experiencia, es decir, la blancura de esta luz no permitía estar en la intimidad de un espacio. De esto surgió la necesidad de cambiar esta luz y sugerir “luces de casa”, focos pequeños que me permitieran seguir mis metáforas y que dieran luz a las imágenes.

Al escoger en el vestuario el color negro como neutralidad y unión de todos los colores, tomé la decisión de usar una pantalla instalada lateralmente en la zona del público para indicar las distintas escenas con sus colores correspondientes: EL SOL y su color rojo, LA CASA, amarillo, EL JARDÍN, verde y EL MAR, azul. De manera sincronizada con los tiempos coreográficos y agregando PRÓLOGO y EPÍLOGO, se podía dar una relación de las escenas y el recordatorio de los colores básicos.

La logística del tiempo en sus diversas exigencias dio de sí. Poco a poco fue teniendo coherencia y claridad el todo: pista sonora, entrenamiento, creación coreográfica, grabaciones especiales musicales, instalación y revisión de diseño de iluminación, realización y ensayos con vestuario, arreglo del estudio de danza a

un espacio alternativo escénico incluyendo la realización de practicables para la sillería del público y arreglo del lobby en el garaje de mi edificio.

Parte de este evento de intimidad y experiencia teatral lo pienso desde la invitación a asistir a un espacio alternativo. La mayoría de las personas en México piensan que un evento escénico se desarrolla en un teatro, por lo que esta propuesta, a la vez que extraña, atrae. Es por esto que el establecer un espacio (lobby) de bienvenida al que los invitados puedan llegar, tomar una copa de vino, comer algo, leer el programa de mano, o bien socializar entre sí, me resultó la mar de interesante. Con elementos de una sala de espera se creaba esta otra realidad que también sería el lugar que permitiría una tertulia, comentarios, reflexiones o simplemente vernos a la cara y despedirnos.



DISEÑO DE TRAZOS COREOGRÁFICOS EN EL ESPACIO ESCÉNICO
BÁ-SI-CO

Espacios dentro del espacio. Lugares determinantes. Realidades.

El espacio real tiene un baño, una ventana, una entrada, una chimenea y un espejo que cubre toda la pared. Al principio están cubiertas la ventana y el espejo con cortinas blancas. Se abre la cortina de la ventana cuando entra la luz de El Sol amanecer. Se abre la cortina de la pared cuando entra la luz de El Mar la playa. Hay luces desde la chimenea, desde el pasillo, dentro del baño, en las paredes que dividen al baño del espacio escénico.

Las bocinas de audio están en ambas laterales del espacio escénico. Tanto el sistema de audio como de iluminación se controlan desde un cuarto que está al lado del pasillo de entrada. Las gradas para espectadores están frente al espacio escénico.

Las indicaciones espaciales para PRÓLOGO y EPÍLOGO están en color negro, para EL SOL en rojo, para LA CASA en amarillo, para EL JARDÍN en verde, para EL MAR en azul.

En la pared que está del lado izquierdo espectadores se colocó la pantalla en la que se indica el nombre de la escena y su color antes de cada una.

Al final de la obra, en la pantalla se indican los créditos y agradecimientos.

III LA CREACIÓN DE UN PROCESO

MONTAJE OBRA COREOGRÁFICA “BÁ-SI-CO”

Pilar Medina

Agosto 2010

Inicio la exploración de este espacio escénico habiendo decidido realizar el montaje de esta obra en este estudio en el que cotidianamente ensayo y trabajo. En este lugar literalmente he pasado los últimos 40 años de mi vida y, ahora que me dedico a analizarlo, descubro líneas, círculos, rectángulos, diagonales y posibilidades espaciales relacionadas con sensaciones de intimidad o apertura, de contención o flexibilidad, de proximidad o alejamiento. Pensando, entonces, en este espacio con la facultad de 8 a 9 personas como público, quiero poner énfasis en lo siguiente como constante exploración corporal:

- Dada la proximidad con el público, conciencia de la sonoridad matizada tanto en respiraciones como en volumen de zapateado y de pista sonora.
- Atención en lo que produce cada uno de los espacios que contiene este espacio.
- Atención en la contención y expansión corporal.
- Atención en la precisión de movimientos y en magnificar el cuerpo como instrumento de expresión.
- Cuidar el tamaño, textura, color, simbología de la utilería.

Septiembre 2010

Me doy cuenta de que sin darme cuenta comienzo el montaje con cuatro piezas que me divierten y van alistando mi espíritu para entrar en las demás facetas de la obra. El inicio es en donde estoy, sintiendo al público un poco a la expectativa de recibir claridad sobre mi invitación al “espacio donde trabajo”. El juego con el espacio en esta pieza de entrada es evidente, el poder estar en todos los espacios contenidos y el tocar esta comunicación “de corto espacio” conmigo.

Dentro de la estructura de la obra he sentido que la divido en cuatro partes con sus cambios complementarios de utilidad. ¿Cómo pasar de escena a escena provocando el vacío? ¿Será la respiración, será el cambio de música o sonoridad, será dejándolo fluir?

De pronto me doy cuenta de que necesito nombrar al movimiento. Como una costumbre en mí, busco esos nombres o títulos para que me permitan seguir. Sin embargo, ahora trato de seguir en la danza dejando en segundo término la palabra o el nombre. Una pronta reunión con los poetas asesores de este montaje tranquilizaría las dudas en cómo nombrar un objeto o cosa en vez de una sensación o verso y me dará claridad en cómo una palabra podría servir de proceso sintético de emociones y movimientos que coinciden con la cosa. Sin embargo referirme a “algo” en cada escena requiere el recorrido de los detalles emocionales de su metáfora para llegar a su síntesis. Por ejemplo, ahora que estoy en la primera parte y que pienso en el sol como sentido primigenio de la vida, surgen sus metáforas alrededor de esta palabra y de estos movimientos. El sol como calor, como inicio, como presencia, rezo, desesperación, trabajo, ciclo, de la luz a la sombra, del frío al fuego, del amanecer a la búsqueda de luminosidad en la oscuridad. De aquí paso a sentir cuál es la sonoridad del sol, en relación a su luminosidad y en relación a las fuerzas físicas que de la exploración de movimiento están surgiendo.

Los jueves de cada semana me reúno con Joaquín López “Chas” para ir armando las fichas del rompecabezas sonoro. Van cayendo algunas propuestas. Y sigo en mi exploración de posibilidades musicales. El estar atenta todo el día a las emociones me lleva a sentir sus reacciones.

He ido encontrando sentido y razón de mis básicos. Después de EL SOL, LA CASA corresponde al contenido básico de la vida. Me paso después al JARDÍN con la sensación de algo que germina en mi interior para desembocar en gran respiración al MAR.

Divido el programa en cuatro partes iguales con un PRÓLOGO y un EPÍLOGO.

1.- PRÓLOGO

2.- EL SOL

3.- LA CASA

4.- EL JARDÍN

5.- EL MAR

6.- EPÍLOGO

Con este orden que intuyo traerá su propio caos, comienzo a organizar músicas, objetos y secuencias o frases de movimiento. Sigo con mi entrenamiento para sacar adelante mis días y comprendo cómo mi danza se va moviendo. Ahora veo que este espacio abre posibilidades en mi gestualidad de manos y rostro como nunca antes y quizá como siempre había deseado mi danza tener.

Octubre 2010

Estudio posibilidades musicales para la primera parte, EL SOL. Encuentro, rechazo, busco, encuentro, no me gusta, prolongo, corto, ensayo, encuentro, otra vez no. Y así saltándome al JARDÍN, encuentro la música de LA CASA. La fortuna es que estoy haciéndolo siempre en el mismo lugar. Sin importar el tiempo, sin importar nada. El lugar, el espacio proporciona el detalle, el contacto con lo mínimo y la posibilidad de sentir el universo.

Me abrazo de Gastón Bachelard con su *Poética del espacio* y transito en su exquisita manera de concebir lo pequeño y lo grande, lo que puede haber en lo pequeño de grande y viceversa, “ese espacio poético que tiene su ser en ti”, “una inmensidad sin más adorno que ella misma siendo una conquista de la intimidad”.

Comienzo a sentir esta facultad saltarina que tengo. Un día o dos con EL SOL y otros tres con EL MAR y después con EL JARDÍN. Es probable que de esta manera esté abriendo el tiempo-espacio interior que esta obra requiere. No me preocupa por ahora esta de un lado a otro. Lo necesito para tener idea de la totalidad coreográfica y emocional.

Octubre y noviembre 2010

Decido retomar *Umbrales* y prepararlo para el Festival Letras y Cuerpos en Hermosillo, Sonora. Es altamente difícil para mí entrar a otra obra cuando estoy en montaje de una nueva, el extravío es doble. Sin embargo, retomé su esencia

primero y después sus detalles comprobando la fuerza de esta obra. ¡Pero el cuerpo y el pensamiento andan en otro lugar!

Mientras estuve en este proceso de remontaje comprendí que las obras son una muestra visible del largo aliento creativo. *Umbrales* se mostró generosa y me invitó a ilusionarme con ella una vez más. Mi imaginación giró hacia sus personajes, emociones, músicas y escenografía. Así se presentó por una sola función en Hermosillo y así regresé con nuevas certezas.

La primera de ellas fue al regresar de esta única función “de gira”. Ya no quiero presentar mis obras de esta manera, el desgaste es inmenso por la incertidumbre del resultado estético e interpretativo en un teatro nuevo, con condiciones de iluminación no previstas o no fáciles de ubicar y por la premura de tiempo para “habitar” un nuevo espacio escénico.

La segunda es saber que uno sabe que esto va a pasar y que se necesita un ejército de asistentes y técnicos para romper con la inercia de las dificultades de “una sola función en un nuevo teatro de provincia”.

Mientras recurrí a la ampliación de mis tiempos de ensayo para este remontaje, seguí con mis ensayos sonoros con el Mtro. “Chas” y con la concentración de esta creación.

2 de septiembre, 2010

Primer ensayo con el Mtro. “Chas” con la finalidad de concentrar la atención sonora del montaje de BÁ-SI-CO en los siguientes puntos:

1. Piezas musicales varias que relacionen la metáfora con el impulso tanto general de la obra como particular del momento. Requiere tiempo para escuchar cada una de las propuestas tanto de Chas como de Pilar, para “ir hilando” secuencias coreográficas que obviamente impliquen sonoridades particulares.
2. Ir mostrándole a Chas los hallazgos de movimiento corporal, de movimiento espacial y musical como resultado de una exploración. Estos encuentros semanales darán espacio para la definición de las necesidades sonoras.

3. Por su parte, Chas me deja material musical para que yo revise, acepte o deje a un lado (tomando en cuenta que toda la música que en este montaje no se utilice puede ser material importante para alguna otra creación).
4. Ponemos atención en los instrumentos básicos que yo quisiera escuchar y bailar, en las piezas que me refieren a lo básico, en los sonidos que son básicos, en la calidad emocional en que comienza a desarrollarse la obra.
5. De mi parte es muy importante indicarle a Chas cómo bailo ahora, qué tipo de calidad de movimiento está siendo visible para este montaje, compartir con él la reflexión conceptual en este caso de lo básico y de igual manera compartir síntesis de mis lecturas y vivencias estéticas.

CIERTAS CLARIDADES PARA EL PRÓLOGO

- En medio del espacio, bailaré un minuto en silencio.
- Primera pieza musical Bach en la que señala “lo que sí puedo hacer”. Trabajo, entonces, muy atentamente en
 - a) la calidad de movimiento que ahora tengo,
 - b) la suavidad y fuerza muscular,
 - c) la flexibilidad y resistencia muscular,
 - d) calidad en giros,
 - e) flexibilidad en torso (sin lastimar arco ni lumbares),
 - f) la suavidad y fuerza de articulaciones de rodillas,
 - g) repaso y recuerdo los movimientos básicos de la técnica danza clásica española y la posibilidad de construir más movimiento a partir de ellos,

- h) comienzo la aventura de partir de la música, del silencio, del concepto traducido a movimiento o de ciertas lecturas que ejemplifican la posibilidad del movimiento,
- i) observo, después de los ensayos, el estado corporal (qué tipo de cansancio, dolores musculares o equilibrio orgánico). Y detecto qué lo está produciendo,
- j) Al mismo tiempo de entrenar y observar las posibilidades corporales que tengo dentro de mis movimientos, observo cómo surgen los diversos impulsos que pueden quedar como escenas. También les pongo atención y comienzo a armar el rompecabezas.

Enero y febrero 2011

Después del pasado diciembre con su descanso tanto externo como interno todo comienza a ser BÁ-SI-CO. A pesar de que la pista sonora no está terminada, hemos recopilado la música que tiene el sentido de esto. Quizá son las diversas interpretaciones de las músicas lo que ha retrasado un poco. De aquí surge mi eterna pregunta, ¿no es acaso un intérprete creador? Cada interpretación corresponde a un mundo interior determinado y único.

Me emociona saber que aquí en este estudio se realizarán las funciones. Por primera vez en mi vida ya no vivo la incertidumbre de las funciones en teatros diversos y comienzo a cuidar esta experiencia sabiendo que no habrá que permitir una interpretación acartonada por no tener la sorpresa del cambio espacial.

Reviso qué se ha coreografiado:

Prólogo

Primera parte EL SOL 1.- salida 2.- cenit 3.- crepúsculo 4.- sol nocturno

Cuarta parte EL MAR 1.- la playa y 2.-respirando en mar

EPÍLOGO

Quedan por coreografiar:

LA CASA y EL JARDÍN

Marzo 2011

Buscar lo básico es mi tarea. De pronto lo veo y lo escucho en varios lugares, en rostros varios. Desde la importancia de la seda y el algodón hasta la importancia de la palabra y del cuerpo. Todo se enreda en un recuerdo que en algún momento ha sido enseñado y registrado dentro de uno mismo y después, olvidado. Y allí quedan las señales básicas que en este tiempo de montaje se desdobl原因 para mostrarse, una vez más, como la vez primera.

EL SOL, LA CASA, EL JARDÍN y EL MAR. Los cuatro espacios, puntos cardinales que se encuentran en mi centro. Mientras llegan al centro esas energías plagadas de vivencias, pienso que de eso está hecha la mente, de contactos eléctricos llenos de fuerza que se encienden y apagan, que se tocan y se pierden y algún día vuelven a encontrarse para hacer otro incendio, mayor que el anterior, habiendo llegado al centro.

EL SOL.- Observar la pequeña luz en la noche, situar al sol por delante, por en medio y por detrás, despedirlo o abrirle la ventana, ilusionar el día, inhalarlo en aire puro, radicalizarlo en calor y en urgencia de canto de pájaro. Cuánto en el sol, su amante, la piel. La piel de mí, de ti, de todos, la de los árboles, la de la tierra. La piel de hoy y la de antes. Y el sudor del sol que enfría lo que está a punto de quemarse.

Creo que el sol es redondo con rayos que lo circundan, que es anaranjado, amarillo y rojo, que tiene ojos redondos y grandes y boca grande y sonriente. Creo que trabaja todos los días, es indispensable. Y también creo que el primer sol que dibujamos desde la infancia nos deja conscientes de luz para siempre. Después su recordatorio, con tambores, danzas, caballos, cosechas, ilusiones que se empecinan, creencias que se enredan en redondo, necesidades también redondas, ciclos de nacimientos y muertes. Todo redondo, como el sol.

Mi exploración en el espacio es la siguiente: una referencia tan inmensa y cósmica, ¿se podrá meter en el espacio de esta obra? Veo que la manera de hacer visible el sol en mi cuerpo es mostrando sus detalles. Ejemplos: frescura en amanecer - un reflector pequeño colocado frente a la ventana con la posibilidad de hacer entrar su reflejo. La insolación de cenit - movimientos atornillados en

redondo y lentos. La amplitud del sol diurno - frase coreográfica de caballo por la pradera y recolección de cosecha.

Es casi abril y estoy frente al mar y al sol. Todo esto en real. El viento aún frío, la arena y el agua del mar. Todo más frío de lo que esperé encontrar. Un mar imponente cuyo sonido es más fuerte que la vida de mis sentidos quedando envueltos en esta cualidad acuosa e ilimitada, nacida y muerta en el mismo instante, como la misma respiración, como la misma vida que va pidiendo otro instante y dejando atrás otro más.

Cierro los ojos y es como si el oído tuviera la mirada más amplia jamás percibida, jamás buscada. No hay palabras, no caben, no son escuchadas, se anulan, todo intento no basta. Sólo queda la propia inmensidad que no se reduce ni a lo que se nombra, ni a lo que se piensa, ni a lo que se manda o actúa o desea. Reducir entonces al Ser a un mar que le pertenece por entero al aliento, circunstancia primaria que no analiza, que no se hace estático.

Fluir con la fuerza del mar... como si eso fuera el asunto, el punto, el tiempo y espacio, el todo. Me atemoriza. ¿Dejar a un lado todo lo que me ayude a funcionar y sobrevivir? Quedarme anclada en el vacío tan grande, ¿será así la estancia después de la muerte?

Y el agua, ¿qué es el agua? ¿Qué es todo este vaivén? De un lado a otro, de un lugar con toda la protección placentaria para, al final, ser expulsado del paraíso y llegar a la tierra prometida. En un momento de contemplación marítima recordé la infinidad de sueños que he tenido siendo arrastrada por olas, luchando por no ahogarme en medio del mar, gritando en medio de una ola y encontrándome sin fuerza dentro de mar abierto. ¿Qué tantos significados ha tenido el mar en mi psique? ¿Son todos de peligro y muerte? Observo el mar y agradezco. Es por este misterio vertiginoso por el que soy capaz de tener impulsos libres. Observo cómo tendré que provocar un naufragio en BÁ-SI-CO para volver a entrar al vaivén placentario, para quedarme allí en soledad protegida y ser expulsada al inicio del principio. Provocar regresar al principio, rompiendo umbrales no sé si al revés.

También veo atardeceres magníficos, cuando el sol entra en el mar, como si se fuera a nadar y a refrescar en el agua, se ve un rayo verde. El rayo verde que le

llaman y que yo no había escuchado, ni visto. Un rayo verde golpeteando el espacio que se queda vacío. Un espacio más para la visión humana, para la preparación a la oscuridad.

Abril 2011

Paso en ensayo toda la parte de EL SOL... y al llegar al sol nocturno con el *Claro de Luna* de Beethoven, me doy cuenta de que la interpretación a piano que finalmente había escogido no es la correcta porque es demasiado sobria y corta. Han sido casi dos meses en los que he estado escuchando Claros de Luna con distintos intérpretes. Con la energía que antecede – el sol naciente, el sol cenit, el sol ocaso, no se puede llegar al sol nocturno deprisa y sin la música suficiente para comenzar y terminar las frases sentidas. Ahora me es importante la danza, el espacio y la temporalidad del momento para así ajustar la música.

Terminar los movimientos, no estar de prisa, hacer movimientos por encima de la música y con el movimiento resaltar la música. Priorizar el cuerpo y sus tiempos, priorizar el cuerpo en su espacio.

- Puedo sentir y decir que he terminado de arreglar música, espacio y dramaturgia de EL SOL (primera parte) y que la interpretación, ritmo y color los iré recibiendo a raíz de este orden encontrado.
- Existe un final que ya he comenzado y una parte de EL MAR (cuarta parte).
- Chas y yo nos reunimos todos los jueves a ver avances y a comentar coherencias musicales.
- De igual manera el vestuario me lo va murmurando la coreografía.

Recapitulo el CD de pista sonora de EL Sol. Lo paso y llego a la parte de castañuelas que suplen la pieza africana. Hoy siento que hay que tener en la cabeza la sensación de la pieza africana mientras grabo las castañuelas a capela, de tal suerte que la coreografía siga con los acentos ya logrados.

LA CASA.- Es la casa el refugio de mi memoria. De allí surgen los gestos repetidos y necesarios de mi familia, de los tiempos en soledad. Gestos que se van ajustando al cuerpo como si hubiesen estado desde siempre. Tomé en cuenta la esencia de cada cuarto y entré a cada uno de ellos cientos de veces de distinta manera. La recámara, la biblioteca, la cocina, la sala, el comedor, el patio. La azotea y su vista al cielo abierto, los lavaderos. Con entradas y salidas, pasillos, ventanas, flores, una jaula en pájaro, sillones que frecuentemente visitaba, unas voces de cinco de la tarde a nueve de la noche. Olores. Siempre queriendo salir, siempre queriendo volver. Casa sólida, ahora lo veo. Casa amplia, ahora lo siento. En la casa la comida, el mantel, los modales. En la casa la cama, el sueño, las noches. En la casa los sentidos. Inmovilidad, movilidad. Ladrillos como símbolo de estructura, de edificación, resguardo y movimiento. Es cansado probar equilibrios y desequilibrios sobre dos ladrillos. Sin embargo, exploro los movimientos limitados, caerse del ladrillo es caerse al precipicio, zapatear en ellos es romper algo, es la desesperación.

Espejos, espejos, espejos.

Gigantesca soledad.

El pañuelo o la tela blanca que hoy comienzo a llenar y a sentir con la música, con la presencia del ladrillo y con la sensación de haber comenzado a habitar la casa. De primera vez, me habla mucho la música de Pandolfi, con sus cuerdas y clavecín. Como si el clavecín fuese el terreno que hay que pisar y las cuerdas las emociones que trasladan al cuerpo en equilibrio-desequilibrio, en búsqueda incesante de momentos memoriosos. La música me parece algo corta para tantos temas, no lo sé, mañana estaré en contacto con lo que hoy salió. Quizá, lo dejaré para la tarde... es mejor una casa a tiempo corto. ¿Será?

Tengo la sensación de que falta mucho y de que todo está por salir. Me empiezo a poner nerviosa, y comienzo a pensar y a pensar. Aquí lo dejo por hoy.

Me hago preguntas, ¿sería interesante que fuera yo la casa, en vez de un elemento de la casa?

Dejo pasar el día sin dejar pasarlo y sin dejar de estar en la casa. Caminé mucho hacia la oficina y de regreso de ella con mucha atención. Y entonces sentí los

pasos, los pasos que se dan hacia la casa, cuando nos vamos, cuando estamos en ella, cuando hacemos las cosas o cuando no nos movemos. Entonces pensé en una grabación que anticipara a Pandolfi llena de pasos. En realidad yo recuerdo mi casa por el sonido de los pasos en ella.

También surgen las “acciones de afuera”. Son las acciones mudas y sordas, las que se hacen mientras se piensa en otra cosa y las acciones que se deben hacer (planchar, lavar, cocinar, barrer), todo en un ir y venir de pasos con pie descalzo, con tenis, con zapato, con tacón. Para poder sacar el ladrillo envuelto en el trapo o pañuelo blanco y hacer las “emociones situacionales” que se llevan a cabo en una casa (parir, amamantar, criar, jugar, despedir, llorar, dormir, comer, morir) y arriba de un ladrillo poder sentir vértigo o certeza, vuelo o miedo.

“Un desventurado estar solo

Un venturoso al borde de uno mismo” (Ida Vitale)

... para poder dejar la casa y correr muy rápido muy rápido hacia el jardín.

Las lecturas de Dulce María Loynes en su libro *Poesía completa* acerca de la casa me dejaron muy emocionada. Una casa que habla, que ve, se acecha como personaje y redentora, como mártir y deudora, como una mujer que ve que todo tiene su momento y que termina.

Mayo 2011

Ensayo y ensayo LA CASA. Esta semana quedará lista la grabación que hice con “Chas” de pasos y pasos, sonoridad que para mí sintetiza los estados de energía en una casa. Con estos pasos se hacen los movimientos o coreografía de acciones domésticas y ensayo sobre el ladrillo las acciones emocionales domésticas con un pañuelo blanco enorme, por enorme necesario y siempre presente en el vivir de una casa. Pañuelo sombrero, venda, vestido, mantel, servilleta, cortina que no deja ver o que sí deja ver, paño para menstruación, sábana para el parto, cobertor para el recién nacido, paso del tiempo, el adiós y despedidas, la lágrima. Todo sobre el ladrillo. Estaré toda esta semana aclarando los matices de estas acciones tanto externas domésticas como internas.

Ayer 25 de mayo tuve sesión musical con Chas. Terminamos la pista sonora para LA CASA.

- a) Pasos grabados, pasos que llegan, que se van, que tienen prisa, que se empastan con otros pasos, que no se corresponden, que sí. Estos dos minutos de pista sonora serán para salida del SOL, entrada a LA CASA y primera parte coreo –acciones domésticas externas– de espaldas, habiendo colocado ya el ladrillo en medio del espacio escénico.
- b) Caminar hacia el ladrillo, subirme (entrar a LA CASA) pieza de Pandolfi – acciones domésticas interiores.
- c) Salir de la casa con el final de la pieza musical y unir esta emoción con el inicio del jardín.

Quedó muy bien de tiempos y de claridad conceptual.

Junio 2011

Por la tarde, cuando apenas se vislumbran las nubes que forman la lluvia, me llama mi amiga la arquitecta. Ella me hace un ladrillo grande con sus albañiles y me informa que se ve muy bien pero pesa en demasía. Pensamos entonces en truquear teatralmente armando un ladrillo de madera y después darle las terminaciones de “ladrillo verdadero”. Acto seguido decido confrontar este tema juntando tres tabiques que tenía en mi patio y... asunto arreglado. No son nada pesados y los puedo cargar más o menos elegantemente para colocarlos en su espacio escénico y podré hacer todo lo previsto coreográficamente. Voy a tener muy en cuenta que en mi entrenamiento diario practicaré equilibrios varios sobre ellos para encontrar los puntos de apoyo corporal y respiratorio y que esta exploración se memorice mentalmente antes de entrar en la emoción de cada acción.

De igual manera pienso que de salir fuera de este espacio a presentar BÁ-SI-CO, bastará con la foto de los tabiques para que se consigan unos iguales. Por lo pronto la preparación *in situ* será limpiarlos, pulirlos y prepararlos.

Ya con esta perspectiva, los movimientos toman su espacialidad y posteriormente su emocionabilidad.

EL MAR.- La primera parte de EL MAR es la *Cantata del café* de Bach, el aria de la soprano. Esta música permitirá crear una escena lúdica en la playa. La segunda parte la pensamos Chas y yo como una sonoridad de mar constante construida con platillos de batería (Luis Miguel Costero) para que sobre esa ambientación se regraben sonidos tímbricos que desencadenen, digamos, las olas. A partir de esta aleatoriedad construiré la coreografía en la que tendrán que coincidir tanto la sonorización como los timbres acentuados como mis golpes de ola fuerte y suave. El próximo sábado 16 de abril, tengo ensayo con Luigi, trataré de escuchar diversas posibilidades, sonoridades, y llevo la grabadora de Chas para captar esto. Es una nueva manera de hacer las cosas, tanto para Pilar como para Luigi y Chas. Ahora estamos en la “creación espacial” que tendrá como referencia el cuerpo de la coreografía. Quizá tenga varias lecturas, la del mar, la del movimiento, la del ritmo. Quizá todo esté junto, quizá me cueste menos o más trabajo, estoy segura de que por diferente, nos hará ver aristas, detalles y matices nuevos. Costero y yo hemos trabajado previamente sobre ensayo coreográfico o sobre partitura sonora, ahora será un trabajo paisajista.

Por varias razones me propuse estar atenta durante el ensayo con Costero el pasado sábado. Sabía que me encontraría con su universo que ampliaría el mío. Y me encontré con un alma llena de talento y sutileza hablándome de la resonancia que somos y tenemos en el cuerpo. Hablándome del sol como la única posible alternativa de salida y regreso. Yo le proponía que fuera el mar el que nos recibiera para lanzarnos finalmente hacia el sol.

Estuve alerta a lo que me ofrecía con sus manos y con sus platillos, que eran varios. Y estuve alerta a la calidad de estímulo que recibía de él. Busqué resonancias acercándome y alejándome de los platillos, escuchándolos en su resonancia posterior al golpe o toque e indicando cómo puede este sonido llevarnos al tan escuchado sonido-momento del equilibrista o la presentación de algo. De igual manera el golpe con platillos grandes: cuidar el sonido del gong chino, el mago y sus suertes, los tambores cinematográficos, o bien el sonido del misterio o del miedo. Sonoridades en mente colectiva que obviamente hacen ruido

a este sonido marítimo que sí es misterioso, eterno, inquieto, permanente, pero que pretende ser una abstracción.

Comencé a sentir claridad en el útero y su embrión y la ola como el desprendimiento del líquido amniótico y la salida a la vida. También el mecerse de un lado a otro, el permanecer y sentir la transición. El mar como mero punto de partida para la eterna búsqueda de mamá y papá. El mar como un líquido contenido y rebasado en sí mismo, como lo más oscuro, lo más profundo, lo más abrazante, lo más irruptor.

Ahora, a unos días de la sensación primaria del sonido y su reverberación ensayo y nuevo EL MAR en mi estudio. No descarto la caída de la ola y su desenvolvimiento, el picar las vueltas, el llevar la cuenta de 12 y detenerla, llevar estos movimientos a su fiereza, sin alta velocidad, sólo fiereza, y climatizar sin perder los sonidos interiores. No puedo imaginarme en qué se desencadena o cómo finalizaría. Hacen falta más exploraciones de este permanente corte de ritmo.

PRIMERA GRABACIÓN de EL MAR con Luis Miguel Costero y Chas.

La ola con una sutileza sin hacerla circense.

Yo me la imagino como una línea constante, como la espuma de mar que queda después de la ola.

En una premonición de ola que viene con el mar.

Entre las olas del mar, es un oleaje, subo y bajo y me bajo a otro platillo. Como una marea o el hacer una conversación, ligando el sonido entre platillo y platillo.

Una ola tronadora, un llano marítimo.

Un viaje marítimo.

SEGUNDA GRABACIÓN DE EL MAR, 17 de mayo 2011

El objetivo fundamental de esta sesión fue grabar platillos pequeños con las diferentes batacas de Luis Miguel. Estas tomas se sobrepondrán a la anterior, que sigue permaneciendo como un “paisaje marítimo”.

Mientras Chas y Costero atendían menesteres técnicos de grabación, me di cuenta del riesgo que todos estábamos corriendo en componer musicalmente esta escena sin la imagen o certeza coreográfica. Me limité a observarlos organizar cables y micrófonos y a tener absoluta confianza en este paisaje que no solamente va a enriquecer EL MAR sino que le dará la fuerza rítmica e interpretativa a mi cuerpo.

TERCERA GRABACIÓN, 18 de mayo 2011

La noche de hoy estaré grabando con Chas lo que para mí es la síntesis sonora de una casa. Pasos. No me resulta tan significativo en una casa el sonido de la cocina como los pasos que transitan los espacios de la casa. Con los pasos sabemos del otro y no solamente de avances, llegadas y salidas, sino de la emoción, edad, pensamientos y hábitos de quien camina. El sonido del caminar es el resultado del motor corporal. La prisa o la lentitud, la pesadez o ligereza.

Tengo varios pares de zapatos que sonarán diferente. Pasos en la madera, en la escalera subiendo y bajando, en los pasillos.

Con esta secuencia de pasos se hace el fondo sonoro para la secuencia de acciones domésticas que se harán en una esquina del espacio de espalda. Barrer, cocinar con sal, regar las plantas, lavar, extender, planchar, recoger. Esto sería el cuerpo de acción doméstica. Con fraseos rítmicos, con los pasos de sonoridad llevarlo a gran velocidad, voltear de pronto y subir al ladrillo. El ladrillo es el cuerpo emocional.

Escucho una y otra vez la pista sonora, primer bosquejo, del “paisaje marítimo”. Y de entrada lo escucho con mucha información sonora, sin limpieza, sin secuencia emocional. Escucho mucha información y poca concentración. Hay que comenzar de nuevo escuchando las pistas por separado y escogiendo los sonidos que golpean o pican la base sonora.

Finalizamos la pista sonora para EL MAR.

- a) Ola que cae

- b) *Cantata del café* Bach

c) Ola que cae

d) Música original con percusiones

Mañana lo bailaré y sabré si los tiempos están correctos y si los matices que hicimos Chas y yo de las dos pistas grabadas de percusiones en platillos permiten que todo cuaje. Antes había demasiada información sonora y la coreografía no podía respirar ni hacer ningún sonido más.

Mayo 27. Seguimos con arreglos sonoros.

La ola que cae después de la *Cantata* más fuerte y más larga.

Mayo 27, 28, 29 y 30 son para saber qué funciona y qué no en el arreglo música original del MAR. En realidad ya la escucho y me da bastantes pautas no solamente para analizar mi coreografía sino para usar el espejo que, al ya estar abierto sin cortina, me propone varias aristas: el mirar hacia el público o el mirar hacia el espejo, el mirarme a mí de espaldas al espejo y el mirarme a mí con mis ojos muy frente al espejo, el mirar que los demás miran el espejo y mi silueta, el saber que ellos se miran a ellos mismos y a mí, al contorno completo del cuerpo, que ahora el mirar será con el espejo, conmigo y con ellos, o bien que el mirar es más amplio ahora o que la deconstrucción de un espacio determinado proporciona la amplitud de significados y de sensibilización de la mirada.

¿Es el espejo como el espejo? ¿El espejo como tu otredad?

La espuma del agua, lo acuático del cuerpo, lo violentado, lo reciclado, el mar como atropello, pero el mar como infinito, como posible vuelo, como aquello en donde culmina o quizá donde el comienzo.

¿Dónde quisiera esparcir mis cenizas? ¿A la intemperie con el sol, dentro de la casa, en el jardín o en el mar? ¿Bailando o montando a caballo, jugando o en quietud, al amanecer, cenit u ocaso, o quizá por la noche con luna llena y sin nubosidad en el cielo? En el momento en el que la sonoridad está concluida mi coreografía pudo entrar con algunos ajustes sin dejar de tener fidelidad al impulso climático de la obra y del espacio completo.

EL JARDÍN.- Dejo al final el montaje del JARDÍN. No sé por qué se fue dando de esta manera. Sé desde el principio que no es un símbolo de solamente frescura y dulzura. Mi jardín está plagado del dolor de nacimiento, crecimiento y muerte. Ciclo que observo en el JARDÍN. Sé desde el principio que está el espacio dividido por hilos muy delgados, que entorpecen el flujo de los movimientos y dejando, a su vez, más espacios para más imágenes y más movimientos.

Hoy 20 de mayo, estoy explorando movimientos de germinación con mis manos. Ahora, la música. Escucho a Falla y me quedo con la Nana cantada por Lole, escucho al Cigala y me quedo con una rola ritmada y fuerte. Recordando que esto viene de enredar o desenredar los hilos a través del espacio con las sonoridades de los cables que se golpean. Veamos...

Se me aclara el porqué de mi jardín. Es raíz sin duda pero igualmente migración. Es límite, es país y frontera, es quedarse en un espacio pero de igual manera es caminar, provocar el devenir con la raíz, es regresar al árbol, a la enredadera, a la planta que necesita crecer, que ejerce un movimiento, que se mantiene en resonancia con la vida.

El jardín espera al sol, rodea los muros, acompaña al hombre siempre, se posa, está. Algunos buscan, caminan, se trepan. El jardín protege la casa, de allí su grandeza. El color verde de su oxígeno, los colores mil de sus flores, los aromas nocturnos, las espinas, los inocentes pétalos.

Busco la música, tengo un referente del músico hindú-contemporáneo Nitin Sawhney con una pieza llamada *Himno sin nación*. La escucho mil veces, tiene una sonoridad mántrica con una rítmica interna y de base acentuaciones repetidas que pueden servir para indicar cambios de temperatura muscular y espacial. No quisiera todavía afirmarla como la ya encontrada, pero seguiré escuchándola.

Y no hay que olvidar que al final del recorrido por el JARDÍN, hay que romper los hilos y buscar escondite en el baño y refrescarme con el agua.

Escuchando este canto mántrico había una sensación de sí pero no. Sigue y seguirá resultando misterioso el proceso creativo. Me acordé de una pieza persa que había escuchado hace un par de años, encontré el CD y tuve la revelación

esperada para el JARDÍN. Es una pieza persa tradicional Avaz-e Dashti con instrumentación de citar, laud, santur, a hammer dulcimer y ney una flauta de bambú tradicionalmente vinculada con la música mística del sufismo islámico. Al principio la escuché tan atractiva que me asustó. Poco a poco fui entrando en ella dejando el diseño coreográfico que anteriormente había construido con el canto mántrico. Y como regalo divino quedó asombrosamente bien embonando el espacio, resucitando la coreo, dándome una emoción honda y permitiendo enormes posibilidades imaginativas, plásticas y por consiguiente matices de pétalo, de animal, de sobrevivencia, de raíz, de enredadera.

Compro una madeja de estambre negro con el que diseño líneas sostenidas de un lado a otro. Imagen que tengo como soporte del crecimiento de las plantas. De pronto el espacio se transforma y quedan pequeños espacios entre los hilos en los que construyo las frases coreográficas ya construidas anteriormente. Y todo va quedando en momentos reducidos pero interesantes a habitar. El árbol, el colibrí, el águila, las plantas, el león, la enredadera y la flor van pudiendo ser diseñadas y selladas en este nuevo espacio.

Mientras coloco el estambre se escuchará una grabación de cables que chocan y una vez instalado el jardín entro en la mitad para enterrarme bajo tierra y desde esta experiencia poder germinar hacia arriba.

ESPACIO

MUCHOS DÍAS

GERMINO

EXPLORO MOVIMIENTOS ME DUELE EL CUERPO

NO ESTACIONARSE, PONCHO LAS LLANTAS, DEJAR EL ESPACIO AMPLIO

Hoja en blanco

¿cómo se vive esto?

¿lo asimila el cuerpo?

¿lo envuelve el pensamiento?

¿qué hace la danza en medio de todo?

Junio 2011

Termino grabación con Chas. Tenemos terminada pista sonora de:

1.- PRÓLOGO

2.- EL SOL

3.- LA CASA

4.- EL JARDÍN (con necesidad de checar tempos tanto de la acción con los hilos como el recorrido o migración del jardín)

5.- EL MAR

6.- EPÍLOGO

¡Uuuff! parecen diez años de trabajo. ¿Mañana es otro inicio? Siento que mentalmente dejo de habitarme, parece que ahora el espacio y el cuerpo van a hablar. ¿Es la estructura proporcionada a BÁ-SI-CO?

EPÍLOGO.- Sin duda sigo pensando que cierro con un minuto de coreografía sin música. Como al principio. Había escogido una canción de Purcell extraordinaria pero está instrumentada con clavecín, y venimos de escuchar instrumentos antiguos en la *Cantata* de EL MAR y, al haber canto, comienza una información que el espectador quiere saber de qué se trata o hacia dónde nos lleva. Ya para este momento de la obra de lo que se trata es de no pensar y simplemente dejarse llevar por las acciones del orden del espacio escénico.

Encuentro la música del final, de Jean Baptiste Lully. Mientras este fragmento concluye la obra, yo tengo varias tareas:

1.- Quitar los hilos, 2.- Regresar al lado opuesto la silla, bolsa, mar, cafetera, máscara, pañuelo blanco y ladrillos, 3.- Cerrar las dos cortinas, 4.- Marcha de

salida con la gestualidad que se ha venido reiterando en la obra y 5.- Deshabitar el espacio. De esta manera el espacio vuelve a su inicio.

Veo dentro de mí los colores básicos. Me sorprende con el azul, después con amarillos, con verdes y rojos y todo me altera los sentidos. Pienso, entonces, en que el rojo será para EL SOL, el amarillo para LA CASA, el verde para EL JARDÍN y el azul en EL MAR. No está difícil, lo complejo es ver con claridad si el vestuario estará lleno de estos colores o si será una decantación de ellos.

Entonces pienso en que todos los objetos estarán sellados con los colores básicos, dejando, para el vestuario, la sobriedad y estilización. ¿Será, entonces, que el vestido sea uno para toda la obra? ¿Y será en color neutro? Pero, ¿cuál es el color neutro, el color piel, el beige, el blanco, el negro?

En cuanto a posibilidades de movimiento habrá que pensar en el espacio en donde se realizará BÁ-SI-CO. Ante todo la sencillez pero ciertamente la posibilidad de hacer en él todas las secuencias y movimientos. ¿Con varias capas para ir las quitando y permitir que sea un vestido largo, menos largo, corto y finalmente muy corto? ¿O bien un vestido amplio que pueda tener estas transformaciones?

¿No vendría siendo lo mismo que en obras pasadas con las cuales –*Entrega inmediata* y *Umbrales*– marco distintos momentos emocionales y distintos personajes con el manejo del vestido y su diversidad?

Pienso también en un corte muy elegante, sencillo, que descubra espalda, que descubra brazos y pecho, falda con apertura lateral hasta la ingle, y zapatos muy sencillos en color piel, que no tengan clavos ni hules.

Por fin los consigo, me los pongo y los comienzo a usar, y resulta el sonido, lo puedo modular y puede estar presente. Se tuvieron que arreglar poniéndoles una suela cortada en la planta y en el tacón otra pieza. Son color piel.

Un día amanezco y pienso que el estudio con las cortinas blancas es más ligero y más abstracto. Puedo cubrir las ventanas por fuera con tela negra y de esta manera no entraría la luz. Al tener el espacio en color arena o piel, el vestuario adecuado es en negro. Curiosamente tengo un vestido que podría funcionar con unos arreglos. No tiene demasiado vuelo pero genera estilo, y posibilidades de acción. Quizá el negro sintetice todo.

Telón negro, vestido beige. Telón beige, vestido negro.

Junio 15.-Tengo mi primer encuentro con Jimena Trigos, asistente de Tolita y María Figueroa, con quienes he vivido procesos creativos de vestuario. En esta sesión vimos el vestuario negro que ya tenía y llegamos a acuerdos en relación con todos los arreglos que hay que hacerle.

Platicamos de los colores básicos, y pensamos que todos los objetos y accesorios podrían estar del color que le corresponde a su escena.

Por lo pronto para la semana que entra estarán los arreglos del vestuario y la sesión la haremos en el estudio. Hay que tomar la decisión del color de los zapatos, de la bolsa para el mar, de la textura y manufactura del mar (papel de china envuelto en tela o simplemente papel de china con la idea de que en cada función se prepare un lienzo diferente)... o tela.

Estoy segura de que una vez con el vestuario podré avanzar de lo lindo en ciertos momentos coreográficos e interpretativos. Por ejemplo, si se puede hacer un capullo, si funciona como delantal, cómo usarlo en EL MAR, cómo no maltratarlo durante el arrastre de la ola hacia la playa, cómo usarlo al principio del JARDÍN cuando estoy boca arriba debajo de los hilos.

Julio 2011

Con la pista sonora al 90 por ciento terminada, paso la obra con especial concentración en las transiciones musicales y en las piezas musicales originales con el objetivo de ya ir las dejando definitivamente como parte de la obra o todavía darles su refinada.

Siento una obra con diversidad sonora que da amplitud para entrada y salida de emociones. Creo que el que esté indicado el nombre de la escena concentra al espectador desde el tema hacia las diferentes emociones. Siento que es una obra que requerirá que yo esté flexible articular y muscularmente, y me lleva a pensar que también me está indicando flexibilidad mental. Otra particular esencia será el control corporal para que en este espacio pequeño pueda haber impulsos que sean fuertes y abiertos.

Una de las partes que no cuaja es la primera escena de El SOL con la pieza de tambores. Sí efectivamente estoy saludando al sol, al inicio, al calor y apertura del día y del corazón. Pero esta grabación está obstaculizando. Me sirvió para algo, que será mucho mejor hacer la grabación original con el Chas. Durante la próxima semana marcaré los golpes de tambor que necesite para darle presencia a la diosa de la tierra y a la presencia del sol en la tierra.

El JARDÍN con la voz en canto profundo sí me da la posibilidad de migrar y tener raíz. Germinación, raíz y migración, mediré el tiempo que me lleva poner los hilos que armarán el jardín.

Todavía mucho por hacer. La sensación de haber pasado de lo invisible a lo visible pero todavía mucho por hacer para que sea realmente real.

De alguna manera la pista sonora ya está integrada. En tiempo total es una hora, 60 min. Voy a bajarle 10 min. Hoy que pasé el ensayo me di cuenta de que hay cuatro momentos que pueden reducirse: 1.- Prólogo, 2.- Tambores, 3.- Inicio de jardín (pieza persa), 4.- Tiempo del baño con el agua.

Por otro lado tener ya este ensamblaje me da fuerza y continuidad. Toda esta semana estaré con tijera en mano revisando y ya entrando en la respiración total observando lugares de cansancio o problemas de cambios emocionales o simplemente tiempos para cambios de utilería.

Los ensayos de BÁ-SI-CO están dando como resultado el detenerme en los detalles tanto de vestuario como de utilería. Cada cambio de objetos es una transformación espacial que hay que tomarla con serenidad y precisión. Si existe ansiedad en mis movimientos se nota bastante, aquí todo es un todo.

El vestuario tiene su dificultad porque también está lleno de sutilezas. Los cambios de telas del mismo vestuario no señalan un cambio de personaje sino un matiz emocional de la escena. Esto es novedoso para mí, pues estructura justamente una sola persona en los diversos cambios. Sin embargo, los cambios emocionales puedo verlos como cambios de persona.

Los ensayos me han dado la experiencia de la respiración y sus matices en esta obra. No llegar cansada, inhalar y exhalar con más fuerza, respirar el cuerpo, respirarlo en EL SOL, en LA CASA, en EL JARDÍN y en EL MAR. Cada lugar es

diferente. Respiro también la música, sobre todo en EL SOL nocturno, donde todo está en oscuro y solamente se ven las señales de luz de las dos lamparitas que traigo en las manos apagando y prendiendo. Aquí el sonido de la respiración es muy importante, presente e indicador de otra musicalidad.

Los ensayos me han dado el espacio para retomar mi ser intérprete, o más bien para pasar la estafeta a la intérprete desde la coreógrafa. Entrarle a movilizar al máximo el diseño coreográfico, a llevar la creación y diseño coreográfico a otra creación más. Es decir, el intérprete rediseña, redefine, regresa una y mil veces a la necesidad coreográfica, en mi caso, respetando lo ya ordenado y proponiendo cambios espaciales para acentuar positivamente la visibilidad de la creación interna. Por otro lado, me implico en tomar en cuenta la presencia cercana del público como experiencia de riesgo y de posibilidad comunicativa. Por lo tanto cada movimiento cuenta, cada gesto se queda, cada sonido es. Frente a esta básica manifestación del tiempo en su fenómeno espacial y sonoro, físico y orgánico profundizaré durante los ensayos previos a la temporada.

Julio 2011.- ENSAYO GENERAL Y GRABACIÓN DE VIDEO PARA ENTREGA ÚLTIMO REPORTE SISTEMA NACIONAL CREADORES DE ARTE.

25 de julio, 2011. La grabación se realizó con la fotógrafa Andrea López. Documento de entrega como obra coreográfica. Duración 55 minutos.

La grabación se llevó a cabo en el espacio en el que será la temporada. En este video la obra está grabada a luz blanca, por lo tanto sin los matices lumínicos que serán importantes para acentuar y apoyarla.

Aclaro que en este video no incluí la pantalla que será instalada en el muro frente a los espectadores indicando el nombre y el color primario correspondiente a cada escena. Audio, luz y pantalla estarán en un mismo circuito de computadora.

Durante agosto y septiembre tendré que hacer algunas reparaciones y arreglos en el lugar. Básicamente tendrá que ver con la instalación de los reflectores, bocinas, practicables para sentar al público e instalación de pantalla y sistema de cómputo para llevar la función.

Justo después de terminar la pista sonora y la coreografía comencé a sentirme muy cansada y momentos después, entró gripe, dolor de pecho y con esto, malas noches. Obviamente decidí quedarme quieta y dejar que ese cansancio saliera poco a poco. Agua, alimentación suave, descanso. Por momentos sentía que había quedado vacía pero también ligera. Sabía que había terminado el tiempo de iniciación y que esta obra comenzaba hablarme. Sabía que me estaba ofrendando al sol y que me resulta tan dramáticamente necesario y desconocido que mi cuerpo respondía febrilmente. Por las noches me despertaba organizando, o tratando de organizar todo lo que falta de producción, o me quedaba envuelta en un vacío que impactaba mis sentidos.

Así pasé unos días desenredando un estado de salud, extraviada en el mundo cotidiano, frágil, en silencio. En casa, con recuerdos pasados e inmediatos, incluso con recuerdos que se manifiestan en un futuro tratando de comprender lo incomprendible de mi casa en Básico. Me hundí en lo líquido, en mis líquidos que se esfuman y desvanecen al no encontrar contenido como en la muerte, de tan en el éter, consagrados a una realidad más alta. Sensación de pétalo en la piel, de tierra en la cara, de resurrección constante, de privilegio en pensarlo y hacerlo para el siempre.

Paso la gripe, reconstruyo mi concentración y enfoque en mi entrenamiento incluyendo la repetición de frases de movimiento de la obra. Después utilizando todos los objetos: hilos, lámparas, silla, mar, vestuario. Darles a mis manos toda la habilidad y ligereza posibles. Preparar todos los días mi organismo para entrar en el matiz sensorial y corporal de esta obra.

La semana que entra, del 15 al 19, pasar BÁ-SI-CO diariamente y darle una función especial a Chas para verificar que la pista sonora esté correcta y verificar posición de bocinas si fueran necesarias.

Comienzo a resolver detalles de producción:

- 1.- practicables para sentar al público
- 2.- compra de cámara video y de pantalla para pared
- 3.- aroma de rosas en Farmacia París
- 4.- compra de aparato de sonido

5.- importante hacer cita pronta con iluminador

6.- comenzar a preparar el lounge de entrada al estudio.

El montaje de cableado para iluminación y sonido en este espacio fue más complicado de lo que pensaba. Asistieron a este trabajo técnicos de la Sala Villaurrutia que, en sus ratos de descanso, se daban el tiempo de venir a hacerlo. Por lo tanto... el montaje fue larguísimo. Cuidar cada detalle, animar a la gente a hacerlo bien y conservar la calma fue mi trabajo. Quería que el espacio mantuviera su blanca sencillez. Así me pasé todo agosto y septiembre de 2011.

Septiembre y octubre 2011

El primer diseño de iluminación no funcionó ni enriqueció a BÁ-SI-CO. Hubo por fortuna reparo. Se hizo un segundo diseño que mejoró notablemente la ambientación, los detalles y conceptos planteados en el espacio escénico.

A partir de que esto fue solucionado comenzaron los ensayos de la obra, a manera de sinfónica. Primero los movimientos con la luz y pista sonora, después con utilería, después con vestuario y asistentes. Llega el frío. Cambia la temperatura y la luz, anochece a las seis de la tarde, se siente el giro de estación.

Se prepara el estreno para noviembre.

Es la incertidumbre, como siempre me ha pasado, antes del estreno. Pero es, también, la certeza de estar viviendo un proceso creativo en relación a la obra que va a presentarse en público. Cuidar su diseño coreográfico y general escénico, interpretación, vestuario, utilería, iluminación, asistentes, sonorización del espacio, realización del lobby. Cuidar todo. Sí.

LECTURAS DURANTE EL MONTAJE DE BÁ-SI-CO

The End of Humanism Richard Schechner

Fenomenología de la percepción Maurice Merleau-Ponty

Esculpir el tiempo Andrey Tarkowski

Atrapando la luz Arthur Zajonc

La soñadora materia, piezas, métodos Francis Ponge

Poesía vertical Roberto Juarroz

Heaven and Earth David Malin
The Senses in Performance Sally Banes y André Lepecki
La gramática de la creación Kandinsky
La poética del espacio Gaston Bachelard
Antología de Carlos Pellicer
La ola que regresa Fabio Morávito
El acto íntimo de la coreografía Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin
La insondable sencillez Eliseo Diego
Un sol más vivo Octavio Paz
Obra poética Dulce María Loinaz
Mares Saint John Perse
El sistema de los objetos Jean Braudillard
El hombre y lo divino María Zambrano

IV SEÑALAMIENTOS DE UN MONTAJE COREOGRÁFICO

- 1.- Interrelación de lenguajes**
- 2.- Ensayos**
- 3.- Un espacio alternativo activo**
- 4.- Claridad**
- 5.- Los colaboradores o asistentes**
- 6.- La proximidad**
- 7.- El descanso**
- 8.- La atención**
- 9.- Lo que mira el director**
- 10.- Lo que mira el coreógrafo**
- 11.- Lo que dice el público**
- 12.-Lo contemporáneo**
- 13.- Lo básico es complejo**
- 14.- Estar en temporada**
- 15.- Zonas de choque, conflicto y salida**

Durante el montaje de esta obra coreográfica me acompañó la bitácora casi cotidiana como un movimiento más de dicho montaje. La subjetividad que tiene el estar consciente de la existencia de un impulso capaz de ser llevado con pensamiento y movimiento a la escena encuentra un sendero de realidad al escribir una bitácora.

He escrito muchas bitácoras pero es la primera vez en el que observo un cambio de estadio interior para la escritura de este texto. Es decir, del ámbito subjetivo e intuitivo al objetivo y reflexivo. Tanto la objetividad como la reflexión y síntesis de todo lo vivido genera aún más posibilidad de desarrollo en la obra sobre todo cuando en el proceso creativo ya han participado otros creadores escénicos y el público es ya parte del proceso.

Es por esto que a continuación y a manera de subtemas me aboco a redondear experiencias que desembocan en reflexión.

1.- Interrelación de lenguajes

Cuando la coreografía y la música o pista sonora se hermanan, aún faltando mucho ensayo por elaborar, surge la necesidad de la presencia de la iluminación, escenografía, vestuario. En el caso de BÁ-SI-CO los lenguajes tanto coreográficos como pista sonora, vestuario y escenografía llegaron juntos por estar interrelacionados con el espacio escénico en construcción tanto realista como metafóricamente hablando.

Hay que estar atento a todos los lenguajes escénicos para que cada uno hable por sí mismo pero que exista interrelación entre todos. En BÁ-SI-CO la iluminación presentó obstáculos. El primer diseño, indicando el uso de luz led no llevaba a la obra por buen camino. La luz led posee poder de apertura pero igualmente de distanciamiento. Y para un espacio pequeño con un trabajo coreográfico tan íntimo, esta luz blanca y fuerte distanciaba la visión y proponía un análisis diferente. Con esa luz no solamente el espacio se veía blanco y distante sino que mi piel se mostraba deslavada y con poca gestualidad. La transformación de superficies y ambientación no correspondían ni con el concepto ni con la coreografía. Por lo tanto quité focos led blancos, sustituí por otros, reparé algunos momentos y pude sentir otra definición que definitivamente aportaba algo más que tenía que ver con la totalidad.

Cuando los lenguajes no son empáticos entre sí se va creando una Torre de Babel restándole claridad y coherencia a la obra. En algunos casos la coreografía es trazada después de percibir cierta pieza musical o a partir de cierto concepto o cierto vestuario o cierta ambientación espacial. Pero en todo caso, siendo una creación coreográfica, los lenguajes que testimonien o enriquezcan símbolos, signos y metáforas de la coreografía deben apoyar la coreografía misma sin disminuir el poder de concentración en el cuerpo mismo. Se dan los casos en que el cuerpo puede ser el antagonista de una escenografía protagónica o de una pista

sonora con el peso narrativo de la acción. En todo caso el cuerpo debe fluir, fluir en toda propuesta fuera de él para poder seguir con su organicidad.

2.- Ensayos

Los ensayos son materia fundamental para la creación de lenguajes que colaboran con la coreografía. Los ensayos indican un alto grado de larga concentración. Es decir, el ensayo activo con bailarines y demás artistas colaboradores tiene una duración determinada que abre la intuición tanto del coreógrafo como del intérprete para contener los detalles y totalidades de matices, ritmos y respiraciones de la representación. Cuando se está en soledad, entre ensayos, la misma intuición recibe señales verbales o no verbales de importancia que hay que sostener para aplicarlas en el siguiente ensayo. Por lo tanto el tiempo de ensayos es un ciclo de repeticiones, acciones y reacciones que ajustan el fluido inteligente de la creación.

En los ensayos se da la oportunidad de sacar a flote preocupaciones reales u ocupaciones ególatras. Allí es donde se limpia y purifica la infraestructura técnica para sostener la necesidad conceptual de la obra, la apertura hacia los lenguajes escénicos varios que subrayen y enriquezcan la coreografía.

Los ensayos enfocados en lo que necesita la obra, por un lado, suelen indicar posibilidades para lenguajes escénicos paralelos a la danza y suelen ser, también, la oportunidad para que el equipo de creadores registre el rango de trabajo a realizar tomando en cuenta tanto la creación coreográfica como la percepción del espectador. Música, iluminación, escenografía, vestuario, medios visuales son importantes en la medida en que permitan la comunicación coreográfica.

En mi experiencia los ensayos con los colaboradores artísticos son para que ellos vean, sientan y propongan sus lenguajes y para que yo pueda integrarlos al mío asegurándome de crear, entre todos, una sola voz. La tendencia de los diversos lenguajes es crear más alternativas de acción y muy a menudo pueden desenfocar el objetivo metafórico y estético de la obra. Trabajar esta situación con el tiempo necesario ayuda a conformar una sola voz. La idea del director vuelve a ser necesaria para unificar, sintetizar e integrar las propuestas, para hablar y pedir con

claridad la solución de dudas o preguntas con los colaboradores escénicos y poder tener permanentemente un diálogo creativo con los intérpretes de la obra.

Tengo la costumbre de hacer un ensayo general antes de la función de estreno. Tanto los técnicos como asistentes están en este ensayo para reafirmar, recordar y afinar detalles de la obra que pudieron haber sido olvidados durante los días o la semana en que no hubo función. De igual manera, este ensayo general sirve enormemente al intérprete para volver a escuchar, mover, habitar y comprometer todos sus sentidos con el carácter y esencia de la obra en curso.

En unos cuantos días pueden suceder situaciones de vida en el intérprete que hayan dispersado la concentración total de las leyes a guardar y sostener en determinado montaje. El ensayo general es volver a concentrarse en el centro de las acciones, en el evento emocional determinado y en el tono de resonancia adecuado.

3.- Un espacio alternativo activo

Mientras el espacio alternativo genere una postura activa y creativa para el director y sus intérpretes y el montaje resulte claro y conmovedor para el espectador, poco interesa si es un espacio teatral tradicional o no. Sin embargo, el no tener como director de escena los parámetros conocidos de un espacio tradicional implica una mirada diferente hacia el evento escénico.

En este montaje el espacio indicó una enorme diversidad de reflexiones y acciones, sin dejar a un lado el entrenamiento corporal que hubo que explorar para enriquecer dicho espacio con los movimientos y emociones corporales.

Desde el inicio de este montaje en un espacio alternativo analicé e investigué el significado del espacio, surgiendo de esto una actitud de compromiso para crear y creer en un lugar pequeño. Como es una constante en mí referirme a toda posibilidad creativa desde la posibilidad de existencia total interior, dándole cabida a todo en mi imaginación, ¿por qué no hacerlo visible, en esta ocasión, en un lugar diferente? Mientras yo tuviera claro y resuelto en mi imaginario que ahora el espacio sería de 4 x 6 m y lo pudiera traducir en mi cuerpo con sus tensiones y

distensiones tanto musculares como respiratorias, no lo veía como un problema para la creación sino como una situación con retos y riesgos diferentes.

Las decisiones musicales, su edición y conformación de obra completa ayudaron a aclarar líneas, diagonales, círculos, cuadrados, referencia a la ventana, referencia al espacio del baño, referencia y uso del espejo, de las cortinas, de los matices en el sonido del piso, en el toque con ciertos muros, con algunos rincones. Jugué a deconstruir el espacio una y otra vez y a volverlo a construir porque finalmente BÁ-SI-CO propone ver más de lo que se ve.

De alguna manera el objetivo sería que el espectador se quedara con la sensación de haber transitado por varios lugares. Quedaba, de mi parte, la tarea diaria de animar mi imaginación en relación a los distintos espacios, a crear dicha deconstrucción espacial y ampliar la mirada inicial.

4.- Claridad

En un entorno multidisciplinario, en el que todo es parte de un proceso creativo, más nos vale apostarle a “la claridad” cuando se tiene la necesidad o el gusto de presentar lo creado. En toda mi carrera han sido muchas las sensaciones que me llevan a no dejar de atender que el discurso tanto coreográfico como estético, conceptual y metafórico tenga en mi mente, y en mi sistema nervioso, un registro claro y congruente.

Cada espectador reaccionará de diversa manera según su vida, su cultura, su entendimiento de sí mismo y de la vida, según sus experiencias, según sus criterios y prejuicios. Con eso no puede lidiar el artista escénico. Pero un espectador, para ser tocado o movido en sus sensaciones, necesita recibir del evento escénico claridad y contundencia. De otra manera, y más aún ahora en este mundo confuso por el que transitamos, no puede el espectador conmoverse, es decir, no puede mover internamente su entendimiento, sensorialidad y su alma si, insisto, la obra no tiene la suficiente claridad para indicar sus ideas.

En la danza, la claridad puede verse en la forma que surge del fondo. Es espacio externo que surge del interno es musicalidad que proviene, de igual manera, de un interior. Todo hermanado con la evidencia de la forma, con la claridad visual de la

forma. La danza no es forma que se esfuma, es forma que se introduce en la mirada y sentidos del espectador formando señales de firme estructura.

En este montaje, sabiendo que mi público estaría frente a mí en muy corta distancia, la interpretación y matices, música y volúmenes, iluminación y texturas, signos y señales, concepto y ritmo escénico, limpieza y estructura son básicos para lograr claridad con lo que deseo transmitir. De esta transmisión personal, surgida de un interior tanto mío como de mis colaboradores que se alinearon con el concepto y coreografía, surgirán muchas interpretaciones receptoras.

5.- Los colaboradores o asistentes

Es importante para un intérprete solista o para una compañía de arte escénico la persona o el grupo de asistentes que estarán presentes en la temporada de funciones. Si se desarrolla en esta relación empatía, claridad, eficacia, respeto, constancia, disciplina, ética y alegría tanto de parte del director como de los asistentes, el acto escénico se llevará a cabo generando confianza en la obra que es vista por el espectador, en el espectador que tiene su propia vivencia y en el intérprete que genera la totalidad de la creación.

En BÁ-SI-CO, como en mis obras anteriores, necesité que mis asistentes estuvieran en varios ensayos para sentir y conocer la obra. Tuve el gusto de vivir esta experiencia con alumnos de teatro de la Casa del Teatro, cuatro en total, dos para cada fin de semana. Con ellos se analizó la calidad de las acciones. La logística en este espacio alternativo requería de su atención, pues el público se conforma en esta obra por 12 personas quienes a veces se conocían entre sí y a veces no. Sin embargo, siendo una experiencia diferente, los asistentes aprendieron la importancia que tiene dar una bienvenida, ser anfitriones en el lobby, señalarles a las personas invitadas los lugares y observar que estuvieran atendidas e informadas antes de las funciones. Después de las funciones, ellos conducían al grupo al lobby para estar un rato platicando o en tertulia conmigo.

Con ellos se ensayó tener concentración durante todo el proceso de la función, pues ellos también controlaban la iluminación y el sonido. Comprendimos cómo hacer un presente continuo. Eso es el teatro. Las veces que cualquiera de

nosotros perdía enfoque, se notaba en algún detalle en los cambios de utilería o vestuario, los cambios de luces o sus matices, etc. Con ellos probamos darle la misma importancia a la acción de ofrecer un vaso de agua, cobrar un boleto o acompañar a los espectadores hasta la puerta para despedirlos. El ensayar el control de las acciones brinda la posibilidad de resolver con más precisión las circunstancias que sucedan fuera del control.

Finalmente es importante ensayar durante las funciones de una temporada en este espacio alternativo que todo puede estar hecho a la medida de la experiencia teatral. Es decir, todo es importante: el espectador, el intérprete y la obra, el espacio escénico y el lobby o espacio de recepción. Darle importancia a la calidad del estar con el público, hacerlo sentir en confianza para vivir esta experiencia.

6.- La proximidad

En un teatro con estructura arquitectónica formal se genera una distancia entre el escenario y las butacas. Distancia que protege tanto al actor como al espectador. En este espacio escénico de BÁ-SI-CO la total proximidad toma por sorpresa a ambos.

Al vivir esta espacialidad que provoca intimidad poco a poco me fui dando cuenta de la importancia de varias cualidades: precisión, concentración, verosimilitud, verdad y humanidad. Cuando el público recibe esta información plasmada en el cuerpo y en las acciones escénicas, comienza a tener una experiencia determinada. Al principio puede sentirse intimidado por tanta cercanía, puede protegerse y contraer su percepción; después puede ir sintiendo que cualquier emoción es aceptada y que mi regla de oro es respetar a mi público en todo momento.

De igual forma mi regla de oro es bailar con lo mejor de mí misma porque sé que esta corta distancia entre espectador y bailarín desarrollará la atención microscópica y la percepción íntima dejando espacio para la observación metafórica y conceptual de la obra.

De pronto me di cuenta de que todos los años previos de mi vida escénica en teatros tradicionales habían servido para poder estar en total cercanía con el

público. Supe que esta experiencia era, entre otras cosas, para sentir a la persona, para hablar con el otro, para susurrar con el cuerpo reflexiones y percepciones de la naturaleza humana, para decirme a mí misma lo que les digo a los demás. Saber ser un comunicador escénico es comunicar lo propio que es de los demás y recibir lo de los demás como lo propio ayudándose del concepto de la obra.

7.- El descanso

¿Realmente se descansa siendo artista? ¿O es más bien comprender que existen momentos de energía interior con más intensidad, otros con menor intensidad y otros con la posibilidad de observar y por ende percibir el mundo con mayor detenimiento?

Considero que en el trabajo cotidiano de un intérprete escénico hay un momento importante que merece nuestra atención. Después de una clase de entrenamiento o de un ensayo de montaje de obra existe un silencio largo y profundo que nada tiene que ver con el movimiento corporal ni con el mental. En ese momento de quietud, que implica una sensación de alejamiento de la realidad, el espíritu contiene la esencia de lo escuchado, ejercitado o indicado a la mente y al cuerpo. Es el momento que codifica lo aprendido y se da cuando no incurrimos en exigencias mentales, cuando la palabra no refleja lo que sentimos y por lo tanto no puede articular lo aprendido. Sin embargo, la acumulación de estos momentos es la experiencia que procura precisión y claridad en la acción escénica.

En el tiempo de descanso cotidiano la mente puede acomodar las señalizaciones de todo tipo: esforzar alguna parte del cuerpo, refinar movimientos, lograr movimientos, habitar espacios, comprender conceptos, aprender textos, analizar músicas, reconocimiento y empleo de elementos escenográficos y objetos, habitar música, voz, respiraciones o detallar matices interpretativos.

El tiempo de descanso del calendario es necesario para suavizar tensiones en el sistema nervioso y refrescar objetivos, para estar a holganza, para vivir en la dulzura del no hacer realmente nada. En el ocio y con más horas de sueño uno sabe que el organismo se repone de un periodo de creación largo y de un periodo

de vivencia interpretativa. De igual manera se descansa de las tensiones propias de preparaciones tanto en difusión como en logística de temporada.

Existe, en mi experiencia, la posibilidad del descanso del cuerpo con algunos ejercicios que relajan tensiones y que ayudan a disminuir el estado mental en constante movimiento y tensión. Dentro de mi análisis de ejercicios de entrenamiento para cuerpo maduro incluyo algunos ejercicios que contienen estos objetivos. Practicando el reposo ejercitado y con respiraciones conscientes se puede generar en el cuerpo un bienestar general y contrarrestar el trabajo físico y mental al que estamos expuestos los bailarines y actores.

El saber descansar no está incluido en la pedagogía dancística. Lo vamos aprendiendo sobre la marcha y sobre el cansancio. Nos cuesta trabajo “el reposo” en el caso de lesiones leves o graves, “el reposo” en el caso de afecciones respiratorias o estomacales o “el reposo” post creaciones o temporadas largas de presentaciones. Pareciera que el reposo es sinónimo de pérdida, sin recapacitar que justamente reposando es que se avanza en la comprensión y madurez de la experiencia tanto artística como existencial.

Después de haber terminado mi primera temporada de BÁ-SI-CO, descansé. Descansé el cuerpo durante el verano entrenándolo con suavidad y precisión, observando por qué había terminado la temporada con ciertas molestias crónicas y reorientando mi energía para descansar sin desentrenar. Descansar para mí no quiere decir soltar sino volver a observar lo que tengo, como en este caso, la posibilidad de generar más energía interpretativa y claridad conceptual a la obra.

El tema de lo básico dividido en cuatro escenas donde, a su vez, cada escena tiene sus propias escenas, conformó en mi pensamiento un enfoque más claro durante mi descanso. Fue como tener una lupa con la que pudiese concentrar una escena o segmento de mi realidad sin por ello fragmentar el todo. BÁ-SI-CO es esto, detenerse en algún lugar que mi intuición percibe.

De esta manera los cuatro elementos de la obra, EL SOL, LA CASA, EL JARDÍN y EL MAR los pude ver con el distanciamiento necesario. Durante el tiempo de descanso pude ver cómo EL MAR significa el lugar del cobijo total placentario, el agua tibia que envuelve, la resonancia del exterior que por desconocerlo suena

bien y emociona. Todo esto para salir de allí, para coronar y nacer una y otra vez. Pude sentir que en LA CASA no solamente se manifiestan diferentes momentos climáticos de ciclos vitales femeninos, sino que también corporalmente se dan los principios que mantienen vivo el estar en una casa. Principios como equilibrio-desequilibrio, flexibilidad-resistencia, contención-expansión, narración-abstracción, dureza-suavidad y dinamismo rítmico y musical.

Me han reiterado la misma pregunta en las tertulias post-funciones: ¿qué significan los hilos negros? Por lo tanto me di a la tarea, durante este tiempo de descanso, de observar en mis caminatas callejeras la fragilidad y fortaleza de las plantas para alimentar mi jardín interior y los matices corporales en mi interpretación. ¿Serán los hilos la ayuda que necesitan para crecer sin doblarse? ¿Serán los límites que hay que ponerles a los espacios interiores? ¿O serán las diversas partes de la formación del todo?

Con EL SOL percibí que hay que observarlo siempre. Que en BÁ-SI-CO se indican cuatro soles: el del amanecer, el cenit, el ocaso y el sol nocturno. Que su compañía mantiene viva el alma y por lo tanto al planeta tierra y que bailarle al sol es un privilegio. También escuché con claridad la sonoridad de mis cantos al sol que canto en un fragmento del cenit y volví a recordar que el sol nocturno está ocupado de la movilización de mi psique a través de los sueños.

El descansar el rito teatral y su formalidad significa ver aún más de cerca la creación coreográfica, regresar al inicio del impulso creativo. Mi mirada interior la nutro con estos espacios de silencios largos reafirmando o cambiando, comprendiendo o preguntando más acerca del tema, del movimiento o de la experiencia que ya se ha sembrado en mí desde su propio inicio hasta el momento en que presento la obra al público.

El descanso, sean minutos, horas o días, sirve para intervenir el cuerpo y darle el tamaño y dimensión a la experiencia interna con uno mismo y con la obra.

8.- La atención

Al permitir centrar o dirigir tanto ensayos como funciones en el conocimiento y comprensión de preguntas formuladas durante el impulso creativo, los sentidos

afinan y enriquecen cada vez más la intimidad de uno mismo. Como por arte de magia la percepción sobre el concepto o tema, sobre la creación escénica e interpretación o sobre las necesarias líneas creativas de apoyo escénico, se agudiza e integra una actitud de inteligencia sobre lo que aún no se sabe o sobre lo que se irá descubriendo en el proceso.

Hay que poner atención al proceso de aprendizaje de la técnica o técnicas dancísticas, al lenguaje corporal que de esas técnicas surge en el creador, es decir su propia libertad refinándose con el tiempo en ensayos, montajes, vivencias, funciones y comunicación con el espectador.

En mí ha sido una constante poner atención en cómo bailo, es decir, con qué posibilidades corporales cuento como intérprete para poder realizar las coreografías de Pilar Medina. Poner atención todos los días para bien de la coreografía, para bien de Pilar la intérprete y para bien del público que necesita recibir pasos y movimientos vivos. Mi cuerpo siempre será el que hable, entonces ¿por qué dejarlo mudo en aras de movimientos que no puedo hacer? Pongo atención a lo que cada etapa de vida y cada obra creativa necesitan de mí. Exploro y me sorprendo de lo mucho que se puede encontrar siempre en el cuerpo.

9.- Lo que mira el director

En esta tríada de coreógrafa, directora e intérprete, en la que vivo mis creaciones y temporadas en escena, es importante no dejar a un lado lo que implica ser directora. Es decir, ser consciente de ser consciente de qué está pasando antes, durante y después de las funciones. Es de vital importancia hacer referencia a la bitácora de creación... siempre habrá detalles referenciales tanto anímicos como conceptuales que fueron el motor de los movimientos, escenas o líneas de acción. Una de las observaciones de la dirección es justamente no perder los fundamentos de acción-reacción de la intérprete en la obra y con el público.

Con esta puesta en escena se ha facilitado la dirección pues las funciones se realizan en el mismo lugar, con los mismos requisitos de logística escénica y con los mismos asistentes de producción. Cambian los públicos, las funciones viven el

ajuste lógico y necesario con cada público (ciertos matices en fuerza corporal para ayudar a sostener la atención del público desde la intérprete) sin que por esto cambien en nada la temporalidad, narrativa, poética, concepto y espacialidad de la obra.

Si uno de los objetivos de este espacio alternativo es atender al público y hacerlo sentirse bien, hay que estar atento en la dinámica de bienvenida para el público y en la conversación y degustación post función. Una vez terminado el fin de semana hay que poner en marcha las invitaciones particulares durante la semana para las funciones de los fines de semana siguientes.

Como directora observé que a pesar de haber estado durante dos temporadas (un semestre para cada una), fue difícil el organizar o conformar los grupos de espectadores (12 por función). Durante la segunda temporada detecté que sí hay interés en asistir al teatro pero que la oferta es enorme o que los fines de semana los prefieren para descansar. Detecté, también, que las personas preguntan de qué se trata esto de ver danza en un espacio alternativo y no le dan seguimiento a la invitación.

Como directora me asombré, una vez más, de cómo cada función es única. Como directora me resultan fundamentales los ensayos para dejar constancia tanto en el intérprete como en el espacio sus movimientos, manejo de objetos, situaciones y dinámicas. Se ensaya para concretizar el orden de lo creado en la obra y cuando está la presencia del público frente a la obra y sus intérpretes poder tener y contener los cambios en la energía de todo lo que está vivo: intérpretes, texto, iluminación, escenografía, vestuario, espacio. Todo es materia humana intercambiable. En este lugar existencial de intercambio espiritual vive y convive el público con el actor, el actor con el público haciendo del acto teatral un momento irrepetible.

Como directora cuido, desde el principio del montaje, que lo representado pueda ser observado. Los fundamentos que cuido son la claridad, coherencia y precisión en todos los aspectos que deseo queden sellados en el espacio escénico: movimientos coreográficos, impulsos orgánicos, texto, vestuario, iluminación, escenografía o música.

10.- Lo que mira el coreógrafo

Con esta fascinante vivencia de temporadas de funciones, la coreografía poco a poco fue logrando voz propia. Cada representación habita la obra como un todo. Público e intérprete hacían de BÁ-SI-CO una historia abierta, no cerrada en sí misma. Una historia que se fue quedando en una abstracción conceptual ilimitada con la posibilidad de irse transformando en una dimensión espiritual, dinámica y vital.

Desde la mirada de coreógrafa cuidé que el espacio tuviera sentido en todo momento. La frase “como si fuera la primera vez” o “como si fuera la última vez” suele funcionar para conformar un presente. BÁ-SI-CO fue aportando su propio matiz energético, con respiraciones, silencios, fraseos coreográficos, fraseos gestuales, pantomímicos, rítmicos y teatrales. Fue aportando e instalando un sincretismo de posibilidades expresivas que, queriendo sin querer, logró espejear las técnicas variadas aprendidas.

Como coreógrafa observé que a la técnica clásica española que tengo como base, puedo insertarle otros lenguajes. Observé que lo que el público puede ver es la propia contundencia de la obra cuando rebasa en el tiempo de la representación posibles alternativas. Y esta contundencia o verosimilitud escénica se debe al “estar” con la obra función tras función, dejando que hable por sí sola. La coreografía, de igual manera, se hace visible y clara por la experiencia del intérprete en su vivencia de representar la obra frente a públicos diferentes.

El trabajo entre coreógrafa e intérprete puede llegar a ser un diálogo constructivo y permanente si se tiene como objetivo el ir recibiendo de la obra sus necesidades y el ir conociendo sus posibilidades.

11.- Lo que dice el público

En el siguiente texto, testimonios del público: percepciones, emociones e ideas compartidas después de las funciones.

TESTIMONIOS

Extraídos de los videos realizados después de las funciones de las tres primeras temporadas de funciones. (De enero 2011 a octubre 2012.)

-Me siento muy privilegiada de poder estar tan cerca en lo mínimo.

En este espacio, en uno más grande o en uno más chico.

Así es donde te das cuenta de que con nada material sí tienes el tesoro infinito para poder llegar a tu ser.

-Todo me pareció muy bien organizado. Disfruto la posibilidad de este lugar (el lobby) para recogerse el uno con el otro. Esto también me resultó importante.

-Primero en un espacio tan pequeño puse una barrera porque creo que nunca había estado tan cerca de un artista escénico físicamente pero hubo un momento en que me avasalló porque está hablando de cosas esenciales. Me quede completamente involucrada con la obra. Cuando un artista habla de cosas de manera honesta te motiva, ya quiero irme a mi casa a trabajar. Me fascinó el hecho de que prácticamente sin recursos algo te pueda conmover, te pueda tocar. Un gran artista te motiva, estoy sobre estimulada. La maestría de tantos años, la precisión, los recursos.

¡Vivan los artistas independientes!

-Siempre me ha parecido una artista de gran calidad escénica, en cualquier espacio es ella con su gran compromiso y aquí me permitió gozarla a lo máximo, este trabajo de gesto, de mímica, de danza fue un gran juego.

Ella en sí es un espacio, no importa de qué tamaño sea. Da lo mejor de ella, me encanta esta parte lúdica, tan cerca me sentí parte de ese juego. Es una gran opción ofrecer tu trabajo a los demás con tanto cuidado. Los pocos recursos que se muestran son suficientes.

-A pesar de un lugar pequeño no se sentía, se aprovechó el espacio escondiéndolo con las luces y de pronto dejándonos entrar. Los pocos recursos que tenía fueron muy bien utilizados.

-Me encantó la idea de este espacio, estar cerca de los artistas es muy gratificante. Robar un poco la energía que nos aportan para mí fue maravilloso.

-Me gustó mucho la idea porque me parece que es regresar al origen de la experiencia estética, porque como se hacía en los grupos humanos que vivían en el mismo lugar, es un intercambio energético que se ha ido perdiendo con el espectáculo, en las grandes distancias con el espectador. La distancia no sólo física.

-El espacio es excelente, se ve todo, todo lo que se tiene que ver y gozar. Excelente.

-Se aprecia todo, sonido, luz, danza. Estamos buscando esto los que queremos estar más cerca.

-Es un espacio muy pequeño, con profundidad, se transforma. Fue un descubrimiento ver cómo en un espacio tan pequeño se pueden crear tantos espacios.

-Es un espacio intimista que me imagino que para el artista puede ser muy pesado, sin embargo al público le permite tener un acercamiento mucho más intenso y fuerte con la obra y con el artista, y eso a mí me gusta. Es un proyecto poco costeable pero el público queda muy agradecido de tener esta cercanía.

-Es recomendable que pongan esta obra en un espacio igual que éste pero con mucho público.

-Este tipo de espacios hay que seguirlos explotando, descubriendo y desarrollando porque se disfruta mucho de la danza y de una energía dinámica.

-Realmente los pasos y zapateados de Pilar hacen vibrar el espacio y el público también lo siente.

-Es súper original que pueda haber espacios así a donde puedas venir y sentir ese viaje con la imagen y la danza, esa perfección con el sonido. Es como entrar en una cápsula, tenía la sensación de que la imagen se podía repetir como un infinito.

-Es el espacio escénico donde trabaja Pilar, es el espacio en donde construye y deconstruye los universos por los que está atravesando. En esta obra reflexioné y salgo con ganas de hacer lo mismo.

-Fue la magia con el mínimo de elementos, con una gran música y ver la transformación. Habla de cosas básicas y de la gran alegría de bailar. Es impresionante ver la réplica que hace con su cuerpo.

-Pierdes la línea que separa al público, hay cercanía.

-Versatilidad, ingenio y talento, estoy sorprendido.

-Plantea un espacio que lo va construyendo y a lo largo de la obra tiene el proceso inverso, lo va deconstruyendo y volverlo lugar de normalidad. Al mismo tiempo el actor hace todas las transformaciones. Es una propuesta que no había visto.

-Uno se percata del mínimo detalle y pese a que acogedor es lo mismo que pequeño, yo sentí mucha amplitud.

-Siendo un espacio pequeño es una demanda muy importante para Pilar, puede trabajar a una escala mínima y que todo se puede percibir, cosa que no se podría

en un espacio grande. Los dedos en el piso, las uñas sonando en el piso, detalles que solamente así se pueden percibir.

-La ambientación que se vio en esta presentación está en el ámbito simbólico. La pantalla daba los colores que simbolizaban cada escena, los hilos en el jardín. Cómo fueron los sonidos reproducidos me transportó, con los mínimos elementos se dio algo que yo apoyo muchísimo: que menos es más.

-Los grandes espacios se comen mucho de la expresión, así en corto disfrutas hasta la respiración.

-Yo me di cuenta de que podía soñar pero en vivo. El trabajo de máscara, hermoso, como que muchos lugares que yo ando buscando los veía allí en vivo, como que de alguna forma ya llegó allí, veía eso que uno anda buscando. Me sorprendía mucho con unas simples luces.

-Este contacto directo te permite entrar en lo pequeño y salir, poder entrar y poder salir. Además no te permite pensar porque te pierdes lo que sigue. Estar en lo grande del detalle.

-En un espacio pequeño uno debe plantear lo grande y cósmico; en el espacio grande puede uno plantear lo pequeño.

-Siento una ironía que no se percibe mucho en la danza. Lo lúdico es serio.

-La libertad en escena, la honestidad. Te olvidas de todo.

-La memoria allí está, no necesitas pensar sino generar el movimiento. Y tú gracias a la memoria que tienes en las manos puedes hacer lo que haces.

-Ver este espectáculo de Pilar Medina en su más íntimo espacio ha sido una bonita experiencia, aprovecha muy bien el espacio, es su burbuja de creación, donde pasa más horas del día. Sin embargo, yo creo que esta obra merece un pequeño teatro porque más público la tiene que ver.

-El estar en un lugar que es de ella y que le pertenece, te mete tanto en las situaciones, este tipo de espacios porque ella lo lleva viviendo años. Más gente tiene que ver esto. El aura de Pilar rebasa este espacio. Aquí no se alcanza a enmarcarla. Es la percepción visual, no con las otras percepciones como la auditiva u olfativa, es con la visual en su totalidad.

-Lo que he visto de Pilar me ha gustado. Esta me gustó por el sonido, o el espacio, no te das cuenta de que estás en este espacio. Hasta en la parte del baño me di cuenta de que estaba en un espacio.

-Siempre hay novedad con Pilar y eso permite que esta creación artística sea nueva y creativa. Es un privilegio gozarlo como algo personal, es un factor muy importante en esta puesta en escena.

-Me gustó mucho el contacto tan cerca del artista, eres parte de la ficción. Es un intercambio, son habitaciones, son cuartos.

-Este espacio en particular es de mucho amor, de mucho respeto y limpieza energética, por lo que uno se siente muy bienvenido, acogido y con una paz muy particular. Del espectáculo yo pienso que la divinidad se encarna en arte en la presencia escénica de Pilar Medina.

-El uso de este tipo de espacios permite a Pilar una mayor creatividad y libertad, es impresionante la manera en la que ocupa el espacio no solamente en el sentido horizontal sino en los laterales y cómo ella va transmitiendo a los espectadores un calor y los espectadores nos vamos haciendo parte de ese espacio.

-El espacio es maravilloso, muy agradable. La obra es maravillosa, hay tanta energía que yo estoy cansada de tanto bailar.

-En realidad no me lo imaginaba y me parece que puede hacer del espacio muchos espacios. La adaptación al principio parece casera pero a medida que va transcurriendo la obra es un espacio escénico artístico. En general me gusta mucho el sentido del humor, el uso de los objetos me parece francamente creativo, aunque sé que se puede hacer me parece que en el contexto hay significado en lo que quiere decir la obra, me parece sumamente interesante y creativo. Y son de estas obras en las que uno sale con una sonrisa, que en México no es muy común, con una sonrisa en muchos sentidos, porque hay sentido del humor, porque hay un trabajo profesional, porque hay cercanía con el público.

-El espacio me encantó, se creó un espacio multifacético. Me encantó la manera en que se veía ella proyectada en el espejo, se me hizo de una creatividad muy fina, porque ese reflejo es una mirada de rebote. La obra en general me encantó, muy bonita, muy creativa y con una gestualidad muy creativa no solamente en su cuerpo sino en su rostro. Es una obra con una amplia gama de significaciones.

-Lo disfruté. El hecho de que Pilar lo disfrute y lo viva permite disfrutarlo y vivirlo. Realmente me interesó la puesta muy gozosa, crea infinidad de imágenes muy evocativas de la vida pero sobre todo que tienen que ver con el cine, no sé si ella lo trabajó conscientemente o son cosas que se van dando pero me parece que hay una referencia a momentos estéticos muy particulares del cine alemán. Me remitió al cine alemán, a Charles Chaplin, al cine mudo, a infinidad de posibilidades del mundo a partir de un espacio íntimo y personal.

-El uso del espacio: me pareció que ocupé todo el espacio, su trabajo corporal me hizo sentir todo lo que estaba tratando de transmitir. Lo sentí demasiado.

-Un espectáculo muy interesante, lúdico y el juego del espacio de lo privado e íntimo a lo grande y abierto. Ese ir y venir se me hace muy interesante. En general me encantó la propuesta.

-Creo que fue un proceso bien padre. Yo venía con la idea de venir a ayudar a una bailarina, yo creía que me iba a encontrar aquí con grandes bosques y grandes producciones y me encontré con un espacio como una de las secciones de la obra, me encontré una casa. Vine a aprender muchísimo gracias a una gran mujer llamada Pilar Medina. Darío

-Quiero empezar diciendo gracias por darnos a los cuatro la oportunidad de estar, creo que me encontré con algo que yo deseaba: los porqués. Por qué sigo haciendo teatro, que me gustaría hacer danza, por qué me gusta ver cosas más allá de lo que tenemos enfrente, pensar en que hay cosas más allá, en que el teatro y la danza son grandes herramientas para sentirnos plenos. Gracias a usted he escuchado más música y he escuchado meticulosamente todos los sonidos del sábado y domingo que me toca asistir la obra, creo que todas las veces que he visto esta pieza son muy importantes porque siempre encontré algo diferente y cosas nuevas que no nos había dicho. Y quiero darle las gracias, mi mamá hasta me pregunta por usted, cómo está la maestra, y estoy feliz de estar con usted. Ixchel.

-En realidad nada más dar las gracias por tu pasión, por tu entrega y generosidad tanto en la escena como fuera de ella. Muchísimas gracias, llevo muchos regalos, vamos por más de BÁ-SI-CO, regresamos.

-Darío como actor, estudiante. Asistente en BÁ-SI-CO

Lo primero que quiero decir es que cuando me invitaron a trabajar en este proyecto yo me imaginaba un tipo de danza como la que estaba acostumbrado a ver, grandes producciones, el gran show que es muy padre pero llego aquí y me encuentro con espacio íntimo; quedé fascinado en tener la consola de luz en la

cual no es sólo mover las luces porque el espectáculo es íntimo, Pilar está encima de ti, entonces es algo maravilloso, no tienes la oportunidad de distraerte cuando tienes una persona como ella, no te queda de otra. No me había pasado en un gran teatro.

-Ixchel, estudiante de teatro, asistente en BÁ-SI-CO

Fue muy buena experiencia, a mí me gusta mucho la danza pero no me gustaba que no me pasara nada, que yo veía a las bailarinas y veía una técnica maravillosa pero eran como inalcanzables. Ahora al ver a la maestra Pilar bailando el sol es más alcanzable que una gran bailarina que hace una gran split, y creo que yo puedo hacer algo cercano a eso, me encanta hacer esto. Como asistente fue maravilloso, porque la maestra Cardona nos dijo “Ustedes tienen que estar en presente puro de percepción porque la maestra Medina necesita eso y no menos”. Entonces a ponerse las pilas, éramos un punto directo en todo lo que pasaba. En conjunto donde los que estamos somos indispensables, se tiene que hacer todo con efectividad para hacerlo casi perfecto.

-Joana, estudiante de teatro. Asistente en BÁ-SI-CO

Quedé sorprendida de que partiendo del flamenco lo puedes ir fragmentando para hacer otra cosa, y cómo con dos o tres cosas se puede hacer magia, se pueden crear atmósferas con la manera de rehacer un espacio, de pronto de ser un cuartito sin nada te lleva a otros lugares emotivos. Agradecer tu congruencia tanto dentro de la escena como fuera de ella, eso es algo que admiro mucho de los artistas, su congruencia y generosidad. Como asistente he aprendido mucho, como estudiante de teatro, cerca de la danza he aprendido otras cosas de cómo utilizar el cuerpo.

-Jesús Ochoa. Actor

Me sentí básico. No es lo mismo hablar de un cuarto que de un cuarto con alguien, no es lo mismo hablar de un cuarto con alguien que de un cuarto con Pilar y no es lo mismo hablar de un cuarto con Pilar que de un cuarto con Pilar bailando, es

como si fueran diez mil cuartos, te pone el mar, te pone el sol, te pone las constelaciones, el amor, el desamor, lo profundo, lo gozoso, y aquí me tienen encerrado en el mismo cuarto.

-Álvaro Restrepo. Bailarín, coreógrafo, alquimista colombiano.

Álvaro llegó a BÁ-SI-CO. Terminando la función se sintió inspirado para bailar, entró de regreso al espacio escénico, formuló una coreografía sin otra musicalidad que un texto de *Rayuela* de Julio Cortázar, con algunas luces de mi obra, y nos ofreció una coreografía como agradecimiento a mi trabajo. Estando entre los invitados el pianista Alberto Cruzprieto nos ofreció un pequeño concierto de piano con obras de Chopin y Liszt. Y así hablando el mismo lenguaje, me di cuenta de lo que significa una cadena de inspirados.

12.- Lo contemporáneo

Los bailarines que hemos tenido el privilegio de aprender una técnica dancística probada en el tiempo sabemos de la confianza y seguridad que esto da al bailar y crear. Sabemos que cada técnica en específico crea una forma que, a su vez, produce alguna emoción en quien la ve. Si a esta realidad visible surgida de una técnica o sabiduría ancestral (intervenida en movimientos corporales o danza) le agregamos la percepción personal de la vida y sus emociones, las influencias artísticas que se reciben, la información del mundo exterior y del cómo procesamos interiormente esta información, la calidad del entrenamiento corporal, la reflexión de identidad, la experiencia espiritual del tiempo reloj y del tiempo individual en la danza, la capacidad de innovación como resultado de una seria exploración, la generación de un lenguaje personal enmarca una realidad contemporánea.

13.- Lo básico es complejo

Es iluso que lo básico es fácil. Elementos, conceptos, acciones, emociones básicas humanas son complejas, a veces contradictorias y muy difíciles de afirmar. Sin embargo, en la vida se registran los lugares interiores básicos con singular

claridad. El sol, la casa, el jardín o el mar corresponden a sensaciones interiores que tienen sus espacios exteriores muy bien habitados por todo ser humano. Vastos espacios fundamentales que me merecieron la atención, pues a ellos vamos y de ellos partimos constantemente. Con ellos somos o dejamos de ser, en ellos nos afinamos o nos protegemos del riesgo a la vida.

Conceptos que a todos pertenecen y que cada individuo realiza, matiza y genera en su pensamiento y acción. Sin embargo, la relación e interrelación que se tienen con ellos, como toda otra relación con la materia o con el pensamiento, dependen del grado y profundidad consciente que se tenga con ellos. En esta obra tuve la oportunidad de profundizar en cuatro espacios que requirieron de observación, revisión, conceptualización, metaforización y realización en un espacio determinado. Los lugares y principios básicos de entendimiento de la vida suelen captarse desde la superficie y suelen ser mucho más profundos.

14.- El intérprete solista

Durante la temporada de la obra BÁ-SI-CO, después de las funciones, cuando el público se ha ido, los asistentes terminan su trabajo y yo me quedo arreglando tanto el espacio escénico exterior como el interior, me pregunté varias veces para qué sirve la danza. Imágenes iban y venían de experiencias vividas tanto en el salón de clase como en el teatro, tanto en viajes como en periodos de espera. Me convencía de que la danza me había dado la suficiente calidad de vida tanto física como mental y espiritual para seguir anhelando la expresión y la comunión con el público.

La danza, en cualquiera de sus técnicas, tiene elementos básicos que funcionan para el cerebro como disparadores de acción y conocimiento de ejecución de dichas acciones o movimientos. La danza se aprende con lentitud y paciencia, perseverancia y puntualidad, por tratarse de un sondeo en las cualidades y calidades del movimiento y por tratarse de una totalidad anatómica que contiene infinitas posibilidades de acción. De allí la paciencia y perseverancia.

Si la técnica está señalada por maestros-guías y aprendida por alumnos-seres pensantes, la concentración en las clases hacia objetivos concretos es vital para

no entorpecer ni al cuerpo ni a la mente en su enfoque de transformación. La técnica aprendida es un medio para la exploración de uno mismo como artista; es, sin duda, la infraestructura para construir la libertad creativa.

La danza ofrece el conocimiento de energías sutiles que tienen todas las situaciones de la existencia: equilibrio-desequilibrio, contención-expansión, caos-orden, flexibilidad-resistencia, amplitud-concreción, rítmica, musicalidad, fuerza-fragilidad. Con la danza también se conocen los matices existentes en las emociones que pueden ser reflejadas en el cuerpo. La mente en el cuerpo hace la alquimia para hacer visibles estas energías traduciéndolas en trazos, emociones y conceptos espaciales rompiendo la barrera del tiempo reloj y apareciendo como un lenguaje nuevo y familiar para el espectador.

El maestro tiene la muy particular misión de transmitir sus indicaciones con la finalidad de estimular al aprendiz a reconocer lo enseñado tanto en el cuerpo como en la observación de la vida. Todo lo que la danza tiene, lo tiene cada una de las situaciones y relaciones humanas que se viven, cada uno de los objetos que se tienen, cada uno de los momentos que se pasan. Cuando la técnica está enseñada tomando al cuerpo como continente de un todo, la disciplina de la danza dota al aprendiz de una percepción diferente ante la realidad observada exterior y la realidad interior que espera ser observada.

Al practicar danza con la sensación de ser parte del todo estimula que dicho aprendizaje se accione con precisión, calidad, claridad, coherencia y diversión. De aquí surge mi pregunta: ¿será que las disciplinas artísticas como música, danza y pintura deban ser incluidas como materias básicas en la educación primaria con el objetivo de sensibilizar a los niños y por ende darles más espacio a su propia libertad y felicidad en sus vidas? Si el sistema social no implica el crecimiento del interés en la sociedad por asistir al teatro, si dentro de esta vida de sobrevivencia y sobrepoblación con una radical falta de entendimiento en el proceso de educación con el arte no genera economía sustentable, estímulo productivo ni para la institución cultural ni para el creador, ¿no será mejor que la energía y la atención se basen en darle al niño la posibilidad de “tocar” las dimensiones del

arte en temprana edad y, como debe ser, los “tocados para siempre” seguirán su curso natural de artistas en el arte y en la vida de artista?

El niño que despierta ante su propia posibilidad creativa artística ya ha recibido los principios fundamentales de fortaleza y equilibrio mental para vivir en el arte, buscará aflorar con un guía artista, con un maestro a seguir todo lo que en él se encuentre. ¿Es allí donde interviene la escuela de arte?

El niño que no se emociona ante una vida para el arte pero que ha tenido contacto con la danza, música o pintura, ¿podrá aplicar estos principios básicos en la vida? ¿Podrá saber del equilibrio, matices, atención, coherencia, claridad, voluntad, flexibilidad, contención y ligereza en momentos de la vida? ¿Podrá traducir estos principios en crear una mejor vida y rehabilitar al mundo?

Aquí está la presencia del maestro de arte en la vida de los alumnos de primaria. Tiempo en el que el niño con talento artístico podrá intuir con claridad su don y necesidad en desarrollarlo, y aquellos que no están estimulados en ser los creadores podrían saber que son los receptores de cualquier creación artística que les ayudará a vivir más plenamente.

15.- Estar en temporada

La danza suele ser para coreógrafos, intérpretes y espectadores un arte doblemente efímero por sus temporadas cortas. El trabajo de creación, montaje y producción de una obra conforma un proceso de dinámicas y tiempos complejos que no corresponden a las posibilidades ofrecidas por instituciones culturales.

Se estimula la creación dentro del Sistema Nacional Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes pero se desinfla la posibilidad de crear desarrollo y crecimiento en el trinomio creador-intérprete-espectador de danza con una realidad tan alejada del desarrollo mismo del individuo en el arte y frente al arte escénico. En el arte escénico es tan importante el tiempo de creación como el “estar en temporada” compartiendo con el público la obra creada y permitiendo crecer a la obra misma precisamente con esta interrelación entre creador, intérprete y público.

Con la presencia de un público en temporada larga, tanto el coreógrafo, como colaboradores artísticos, intérpretes, técnicos y asistentes van aprendiendo a darle lo mejor al público. Es este último quien indica si la obra contiene el equilibrio entre fondo y forma, la suficiente energía matizada, cambiante y sostenida.

Durante una temporada larga, sin perder de vista la reacción del público en relación a la obra y sus contenidos, interpretaciones, producción, difusión, los que estamos en el foro vamos comprendiendo poco a poco cómo actúan las distintas fuerzas en distintos momentos de la obra. Vamos ampliando y refinando nuestra intuición percibiendo la voz de la obra que va indicando desde cambios en tempos de duración en las escenas, hasta cambios en tempos de pista sonora, vestuario o escenografía. Para lograr empatía con el público y que tanto intérpretes como espectadores nos encontremos en un mismo circuito de energía y entendimiento, es importante vivir una temporada lo suficientemente larga.

Finalmente no creo que importe para un país la magna producción de obras escénicas sino su profundidad y calidad en el escenario, bailarines y actores con propuestas verosímiles y orgánicas, técnicos buscando la reafirmación de indicaciones dirigidas pero con la posibilidad de refinarlas función tras función. ¿Cómo se pretende comunicar algo a otro individuo sin habitar dicha comunicación? ¿Cómo desear que el público regrese al teatro y lo convierta en un lugar al que se puede regresar una y otra vez y ampliar respuestas a la vida? Desde el escenario creo que se logra con una temporada larga de funciones o por lo menos con la experiencia de cuatro semanas de funciones.

Una de las lecciones aprendidas en temporadas largas ha sido la comprensión de la repetición de acciones y reacciones contenidas en una determinada escena, que determina a su vez un todo. En la función se genera un presente determinado con una energía determinada que, a su vez, genera la acción siguiente con sus propias reacciones. Cada función es única e irrepetible por presentarse en la contención del presente y por presentarse, también, ante públicos diferentes. Al mismo tiempo, la obra debe sostenerse en su energía y fundamentos básicos dramáticos y dancísticos lo más idénticamente posible a la creación del director

para que pueda contener las variantes externas como públicos, horarios, espacios o cambios climáticos que se presenten.

16.- Zonas de choque, conflicto y salida

Confieso que durante mis procesos creativos se han generado puntos o lugares que se han fragilizado en mi organismo.

Cuando estuve en la creación y vivencia de *Bodas del quebranto* y de *Himno* tuve desequilibrios articulares: rodillas, hombro derecho, muñeca izquierda y tobillos fueron puntos dolorosos. Mi entrenamiento previo no había preparado a mi cuerpo para aguantar ensayos, funciones y giras con diversos foros, pisos de madera diferentes, cambios de temperatura y diversas técnicas en las que basaba mi calentamiento (zapateado flamenco, Graham, hatha yoga, ballet). Pasé cinco años con el tema de la articulación en mi cuerpo tratando de articularles al mundo y a los medios de comunicación cuál era mi estilo, mi nacionalidad, mi identidad, mis conceptos con mi nacionalidad, mi estilo con mi lenguaje, mi lenguaje con el mundo. Entre estilo e identidad y nacionalidad y conceptualización terminé por componerme de mi desequilibrada articulación ante el mundo y comencé a entrenar adecuadamente mis ya lesionadas articulaciones.

Cuando estuve en el proceso creativo, ensayos y giras de *Entrega inmediata* y *Misa en ti* el punto frágil fueron los dientes. Dolor en los dientes indicándome la reflexión en lo que se come, cómo se come y la digestión de las vivencias, hechos, situaciones.

Después recuerdo con claridad que en el transcurso de creación de *Con tinta de hojas* mientras me preguntaba qué era la muerte, la ausencia, la transformación de la muerte en vida y de la ausencia en presencia, sufrí de colitis crónica. Todos los días me dolía mi plexo solar inflamado, temeroso de abrirse al sol y a las emociones que del sol emanan.

Pasé a *Umbrales*, en donde se desequilibró dramáticamente mi sistema hormonal. Había, entonces, que pedir ayuda médica y ahondar en el sentido del cuerpo maduro en la vida y en la danza. Elaboré una metodología de entrenamiento para mujeres en cuerpo maduro, fruto de una investigación larga y acuciosa. Pasar a

otra etapa de vida y ocuparse de otra manera del cuerpo aceptando su maravilloso cambio y descubrir las sorpresas que tiene, a partir de este umbral, el seguir investigando las posibilidades expresivas y discursivas del cuerpo.

Ahora en el proceso de mi obra BÁ-SI-CO, las vías respiratorias. Una bronquitis tras otra durante las dos primeras temporadas de funciones. En el tiempo de reposo para que los bronquios se desinflamaran, pensaba en la respiración como hecho vital fundamental, en inhalar un nuevo momento y exhalar el pasado, en reconstruir día a día la conciencia con la respiración y cuidar la voz. La voz como propósito no solamente del decir con la palabra sino de escuchar la propia voz.

Cada proceso creativo fruto de un impulso interior no necesariamente debe enfermar o desequilibrar al organismo, pero sí puede indicar en el cuerpo del intérprete cierta pulsación que relacione el tremendo esfuerzo que tiene el mismo impulso por sanar o equilibrar aquello de lo que hay que deshacerse. El intérprete que se contiene en su cuerpo como instrumento afinado y vuelto a afinar, siente estas fuerzas y es posible que le dé temor permitir que salgan. El cuerpo tiende a limpiarse, tiende a enseñar que hay que cuidarse, descansar, alimentarse, guardarse, afinarse, entrar en el silencio provisto para el artista, diseñado para que regrese el espíritu que contiene el arte.

Podría decir que mi vida en el arte ha sido un proceso de sanación permanente para poder seguir sintiendo la necesidad del espíritu en manifestación.