



LA ESCENOGRAFÍA APLICADA A UN DISCURSO DANCÍSTICO: DISPOSITIVO ESCÉNICO MÓVIL

Liliana Márquez Orozco

Universidad de Colima - lilianamo@uclm.mx

José Guadalupe Sánchez López

Universidad de Colima - sanchezjose0897@gmail.com

RESUMEN: En el presente artículo se realiza una revisión teórico conceptual sobre diseño escénico, poniendo especial atención en los elementos escenográficos concebidos como Dispositivos Escénicos Móviles (DEM). Haciendo uso de un diseño metodológico cualitativo se cuestiona la concepción sobre el diseño escénico, se reflexiona para nutrir la perspectiva del artista, así como comprender que la danza siempre apostará al cuerpo y su expresividad, pero además reconocer que existen múltiples herramientas escénicas que posibilitan la potencialización de la propuesta coreográfica. Se exponen los resultados de la investigación-creación-producción realizada durante el último año de carrera de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima.

PALABRAS CLAVES: Escenografía; Diseño escénico; Artes escénicas; Danza; Dispositivo Escénico Móvil

ABSTRACT: This article provides a conceptual theoretical review of scenic design, paying special attention to the scenographic elements perceive as Mobile Scenic Devices. It is questioned the insight of scenic design using a qualitative methodological design; there is reflection to wider the artist's perspective, as well as to understand that dance will always lie in the body and in its expressiveness, but also to acknowledge that there are multiple scenic tools that make possible the enhancement of the choreographic proposal. It is exposed the results of the research-creation-production carried out during the last year of the Bachelor's Degree in Scenic Dance at the University of Colima.

KEYWORDS: Scenography; Scenic design; Performing arts; Dance; Mobile Scenic Device.

LA ESCENOGRAFÍA EN LA DANZA

Cuando se acude a un espectáculo dancístico, el mayor interés del público se centra en los bailarines ejecutantes; no obstante existen otros elementos que componen la puesta en escena y sirven para potenciar el desarrollo coreográfico, además de permitir al espectador vivir una experiencia direccionada según la propuesta del director o coreógrafo.

Al pensar en la palabra escenografía, es inevitable relacionarla con un telón de fondo u objetos fijos cuyo fin es decorar la escena; así mismo, referir el término de utilería se piensa en elementos de formato ligero que son utilizados por los intérpretes para complementar personajes; pero ¿cómo se le llamaría a elementos que sin importar su tamaño forman parte de la escena y se involucran mediante un lenguaje de movimiento con la propuesta coreográfica?

El trabajo que se presenta es un acercamiento al diseño escénico, en el cual se recurrió a la implementación de dispositivos escénicos móviles (DEM) como herramientas complementarias en los procesos creativos de danza contemporánea para la creación coreográfica, bajo la premisa: *la danza es movimiento en el espacio y tiempo*. De esta manera se fomentó la relación intérprete-movimiento-dispositivo, es decir, que estos elementos interactuaron directa o indirectamente con los intérpretes y por consiguiente, en la propuesta de movimiento. El diseño de los DEM posibilitan rangos de movimiento no habituales en los bailarines, movimiento independiente y simbolismos abstractos en lo individual y colectivo, esto con el fin de potencializar el acto dancístico y nutrir la propuesta coreográfica.

DISPOSITIVO ESCÉNICO MÓVIL

Como se menciona en García (2012), el concepto de dispositivo ha sido estudiado por diversos filósofos como Michel Foucault (1984) quien define el dispositivo como una red de relaciones saber-poder y surge cuando se establecen condiciones específicas, p. 2, Gilles Deleuze (1990) lo define como “una máquina para hacer ver y hacer hablar”, p. 4, en tanto Giorgio Agamben (2006) lo denominó como “cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar,

orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas y opiniones y los discursos de los seres vivientes”, p. 5, entonces se podría decir que todo aquello que sea capaz de condicionar al ser vivo entraría en este concepto de dispositivo.

En términos de la Real Academia Española (RAE, 2018) define el dispositivo como “mecanismo o artificio para producir una acción prevista”, esto englobaría desde un lápiz o una cuchara hasta las leyes gubernamentales.

Por otro lado, según la RAE (2018) móvil se relaciona con elementos que pueden moverse por sí mismo o ser movido, su etimología nos lleva al latín *mobilis* ‘que puede moverse’, derivado de *movere* ‘mover’. De esta forma se va entendiendo lo que dispositivo móvil se refiere pero aún es necesario agregar la cualidad escénica.

La cualidad escénica se entiende como todo aquello que forma parte de un espectáculo o se encuentre dentro de un espacio escénico. En su libro ¿Qué es la escenografía? Howard (2017) abre su capítulo acerca del espacio escénico diciendo:

El teatro se produce allí donde se da un punto de encuentro entre intérpretes y un posible público, y es en el espacio que comprende dicha reunión y en torno a la interacción que se desarrolla entre público e intérpretes donde el escenógrafo desarrolla su arte¹

Por su parte, Blom y Chaplin (1996) mencionan que “el espacio es el lienzo tridimensional dentro del cual el bailarín crea una imagen dinámica”.² De esta forma se entiende al espacio escénico como el lugar físico donde se realiza una acción o se lleva a cabo la propuesta artística. Cualquier espacio puede ser escénico, para ello sólo es necesario un espectador, alguien o algo que observe todo aquello que se desarrolla en las dimensiones de ese lugar.

La raíz etimológica de escenografía dice: *skéné* -escena- junto con *graphos* -acto de escribir, describir o dibujar- y el sufijo *ía* -cualidad-, se forma *skenographia* -escenografía- que podemos entender como el diseño de la escena. Diversos escenógrafos (como se cita en Howard, 2017) la han definido como: Heiner Goebbels (Alemania): Una polifonía – aunque no en orden jerárquico – de diferentes elementos teatrales. (...) Lidia Kosovski (Brasil): Aquello que agranda la poesía

¹ Howard, P. y García de Isusi, V. M. (2017). *¿Qué es la escenografía?* Barcelona: Alba. p. 13

² Blom, L. A., Chaplin, T. L., y Mendizábal, A. M. (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro Nal. Invest. Documental- Informa. Danza José Limón. p. 55

contenida en el gesto del actor. (...) José Carlos Serroni (Brasil): La traducción espacial de la escena. (...) Michael Levine (Canadá): La escenografía es la manifestación física del espacio imaginario. (...) Mónica Raya Mejía (México): Un contenedor multifuncional de ficción y acción. (...) Pawel Dobrycki (Polonia): El espacio pictórico sin límites del mundo metafórico de la obra. (...) Declan Donnellan y Nick Ormerod (Reino Unido): La escenografía crea un espacio para vivir una experiencia.

Bazaes Nieto refiere que la escenografía “constituye el espacio concreto y atmosférico creado para ser habitado, física o virtualmente, en circunstancias preestablecidas por una ficción, con el fin de narrar, representar, comunicar o producir una experiencia sensorial durante ciertos límites temporales concretos”.³

Para Breyer (2017) la escenografía cinética “implica partir de un planteo-programa en el cual el movimiento, la transformación o transmutación, toma la delantera, y es el sentido y razón de ser del objeto-evento de escenario”,⁴ es decir, no sólo se trata de mover los elementos que componen la escena, sino cómo éstos influyen en el contenido conceptual de la obra a través de su movimiento o transformación.

En esta esta investigación el Dispositivo Escénico Móvil se comprenderá como cualquier artefacto o mecanismo que mediante ciertas condiciones provocan una acción de movimiento predicha, y bien, su diseño este relacionado con el contenido conceptual de la propuesta artística para complementar y potenciar el mensaje expresivo. El Dispositivo Escénico Móvil es una herramienta escenográfica.

EL DEM tiene características que le permiten diferenciarse de otros elementos escenográficos:

- Se mueven o son movidos en el espacio escénico, representan un contenido conceptual que aporta a la intencionalidad de la propuesta artística y sin importar su tamaño se ven inmersos en el lenguaje dancístico, no aparecen sólo para adornar.

³ Varas, L. (2013) *Herramientas para los técnicos en artes escénicas. El Diseño Teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p. 62

⁴ Breyer, Gastón (2017) *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato. p. 87

- Debe existir una exploración previa que implica desarrollar una relación intérprete-movimiento-dispositivo, es decir, un diálogo donde el DEM y el intérprete se condicionan el uno al otro, intercambian información, no importa quién posea mayor protagonismo, ambos se reconocen y ofrecen un discurso firme a través de un lenguaje de movimiento definido.

El término DEM puede derivarse de la escenografía cinética, donde el principal factor que permita identificarlos sea la interacción mediante el lenguaje de movimiento entre el intérprete y el DEM; dependerá del director-coreógrafo-escenógrafo implementar en su obra elementos externos al cuerpo de sus bailarines para desarrollar estas propiedades y lograr, o no, potencializar su pieza.

APLICACIÓN DE LOS DEM A UN PROCESO CREATIVO DE DANZA CONTEMPORÁNEA

La presente exploración es de aspecto cualitativo ya que este considera que la realidad se modifica constantemente, y que el investigador, al interpretarla, obtendrá resultados subjetivos. De esta forma se puede afirmar que los resultados al estudiar la aplicación de los DEM en un ejercicio coreográfico de danza contemporánea fueron inciertos según las condiciones de los elementos incorporados, así como la interpretación de éstos y la forma de involucrarse con ellos.

Borgdorf (citado en Espíritu, 2017) piensa que la investigación en artes conjunta la teoría y la práctica en un sólo producto creativo, dice que:

la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que esta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes⁵

Considerando lo dicho por Borgdorf, la obra final como el proceso creativo son determinantes dentro de la investigación; la teoría y la práctica estuvieron de la mano para

⁵ Espíritu Zavalza, M. P. (2017) *Ficciones: obra en proceso. Un proyecto de investigación-creación*. Tercio Creciente, 11, págs. 107-116. DOI: 10.17561/rtc.n11.7. p. 3

brindar respuestas y nuevas interrogantes que buscaron ser resueltas a lo largo del proceso creativo para posteriormente ser contenidas en el resultado.

Para el desarrollo de la investigación fueron seleccionados seis estudiantes de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima, México, para lo cual debían cumplir con las siguientes cualidades:

- **Compromiso.** Este es el factor más importante, pues al ser un proceso institucional donde no es posible brindar alguna remuneración económica se han llegado a presentar serias faltas de compromiso en otros procesos. Se esperaba que los participantes asistieran a todas las sesiones programadas, fueran puntuales y mostraran disponibilidad en las actividades para desarrollar el trabajo de forma fluida. Fue importante visualizar como posibles intérpretes a egresados que residen en el estado, pues su experiencia permitió una mayor aceptación por el compromiso; así mismo, compañeros de generación con los que hay antecedentes de buen desempeño al trabajar.
- **Creatividad.** Este es un eje rector del proceso creativo ya que se busca diseñar varios dispositivos escénicos móviles a partir de las ideas y construcciones de los participantes, teniendo como premisa la abstracción de elementos y situaciones cotidianas.
- **Interpretación.** Parte indispensable en un ejecutante dancístico es la capacidad de interpretar los diferentes roles que una obra puede demandar, por lo que se busca que los participantes posean experiencia previa en este aspecto.
- **Potencial técnico y fuerza.** El entrenamiento es fundamental para el uso y manejo de los dispositivos escénicos móviles, ya que como proponen rangos de movimiento no habituales podrían representar un reto para aquellos que los utilicen y lleguen a dominarlos.
- **Antecedentes y trayectoria:** Los intérpretes creadores están activamente inmersos en actividades dancísticas-deportivas fuera del sistema de la LDE, ya sea gimnasia olímpica, danza aérea, compañías de danza contemporánea o talleres avanzados de ballet clásico.

La mayoría de las sesiones de laboratorio de movimiento y avances coreográficos se realizaron en las instalaciones del Departamento de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes, esto hasta que surgió la necesidad de detener el proceso debido a la situación mundial de

pandemia por el COVID-19. De igual forma las funciones oficiales dentro del marco de Muestras Escénicas se mantienen pausadas, pero se espera que sea posible realizarlas en el Teatro Universitario “Cnel. Pedro Torres Ortiz” de la Universidad de Colima.

Para un registro eficaz de este proceso se requirió la aplicación de diferentes instrumentos tales como:

- *Observación cualitativa: completa y pasiva*

La función del observador completo fue llevada a cabo por el autor de la presente investigación, adentrándose en las dinámicas planteadas, participando activamente en el laboratorio de movimiento e impulsando un ambiente de trabajo óptimo y eficaz para el desarrollo de esta. Para la observación pasiva fue necesario buscar a una persona objetiva, observadora a detalle y que además cumpliera con los mismos requisitos que los intérpretes creadores para poder representar un sustituto en caso de presentarse alguna situación repentina, lo cual sí sucedió.

- *Bitácora de trabajo*

Respecto a este proceso se implementó una bitácora física del observador completo que a la vez fungía como agenda y una bitácora virtual a través de *Google Drive* para la observadora pasiva, de esta forma se logró un registro detallado de las sesiones, bocetajes de ideas espontáneas y una guía para cumplir los compromisos que se presentaron. Además, en algunas sesiones los intérpretes creadores desarrollaron evidencias que funcionaron como detonantes posteriores para el laboratorio de movimiento, las cuales se adjuntaron a la bitácora del observador completo.

- *Entrevista*

Fue necesario diseñar tres diferentes instrumentos aplicados a estudiantes, egresados y docentes, que permitieron identificar y comprender algunas formas de construcción coreográfica que se han realizado dentro de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima.

El diseño y aplicación de los tres instrumentos de recopilación de datos se formó mediante la plataforma digital *Google Forms* abordando preguntas clave en tres secciones, la primera con

preguntas de presentación y datos personales, la segunda con interrogantes en torno al diseño escénico, la escenografía y los dispositivos escénicos móviles; y la última, referente a sus procesos de creación y su relación con el área escenográfica. Esto permitió tener apenas un acercamiento o bosquejo de lo que sucede en los procesos de creación y producción en el Departamento de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA).

- *Medios audiovisuales: cámara de video y fotográfica*

“Una fuente muy valiosa de datos cualitativos son los documentos, materiales y artefactos diversos. Nos pueden ayudar a entender el fenómeno central de estudio” (Sampieri, 2014, p. 415). En este caso se utilizaron dos medios tecnológicos tales como la cámara de video y la cámara fotográfica para generar un registro visual de cada sesión aplicada.

- *Planeación de sesiones de laboratorio (Ver Tabla 1)*

Fue necesario reflexionar sobre las principales necesidades que demandó este proyecto, tratando de abordar lo mayormente posible cada elemento, fue por eso por lo que las sesiones de laboratorio se estructuraron en cinco fases: presentación, dinámicas detonantes, exploración del lenguaje de movimiento, montaje y retroalimentación grupal.

A continuación, se presenta una síntesis estructural de las sesiones de laboratorio planeadas:

Tabla 1. Síntesis de sesiones de laboratorio	
Sesión / Nombre:	Actividades:
1- Dibujados	Dinámica del libro descompuesto, presentación (socialización) del proyecto y visualización del video "Les Grands Fantômes" de Yoann Bourgeois.
2- Poderosos	Dinámica de ninjas, mi rutina y no decir no. Calentamiento breve, exploración de cargadas grupales y dinámica del súper poder engañoso.
3- Las instalaciones	Calentamiento, planteamiento de mecánicas y dinámica de crear una instalación con movimiento a partir de materiales propuestos.
4- Espiralidoso	Calentamiento, mecánica de giros por sucesión, macaco, pitch y vueltas de carro.
5- El círculo	Calentamiento, repaso de mecánicas y exploración conceptual del elemento círculo.
6- Las sombras	Planteamiento del inicio de la coreografía, exploración de estructuras para producir imágenes remitentes a ciertos conceptos previamente planteados.
7- Corte de caja	Calentamiento, repaso de las esculturas y conversatorio a cerca del proceso.
8- Humano otra vez	Adaptación del contenido corporal con la ambientación sonora propuesta. Exploración corporal para el desarrollo de un personaje visual (lobo, dinosaurio, niña). Conversatorio a cerca del desarrollo de la coreografía.
9- Nuevo miembro al equipo	Elaboración de secuencias de movimiento con base en las mecánicas abordadas en las sesiones anteriores.
10- Laboratorio de movimiento	Exploración de las secuencias de movimiento para la desarrollar nuevas secuencias en duetos o tríos.
11- Laboratorio de movimiento	Juego espacial de las secuencias de movimiento con diferentes frentes, variaciones y canones.
12- Rumbo a la 1ra revisión	Repaso del avance a presentar en la primera revisión de coreografías culminatorias.
13- Comodín	Sesión reservada para cualquier imprevisto que impida el desarrollo de alguno de los contenidos anteriormente planteados.
14- Comodín	Sesión reservada para cualquier imprevisto que impida el desarrollo de alguno de los contenidos anteriormente planteados.
Nota: Elaboración propia, 2019.	

ACERCAMIENTO A LOS PROCESOS DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA LDE DEL IUBA

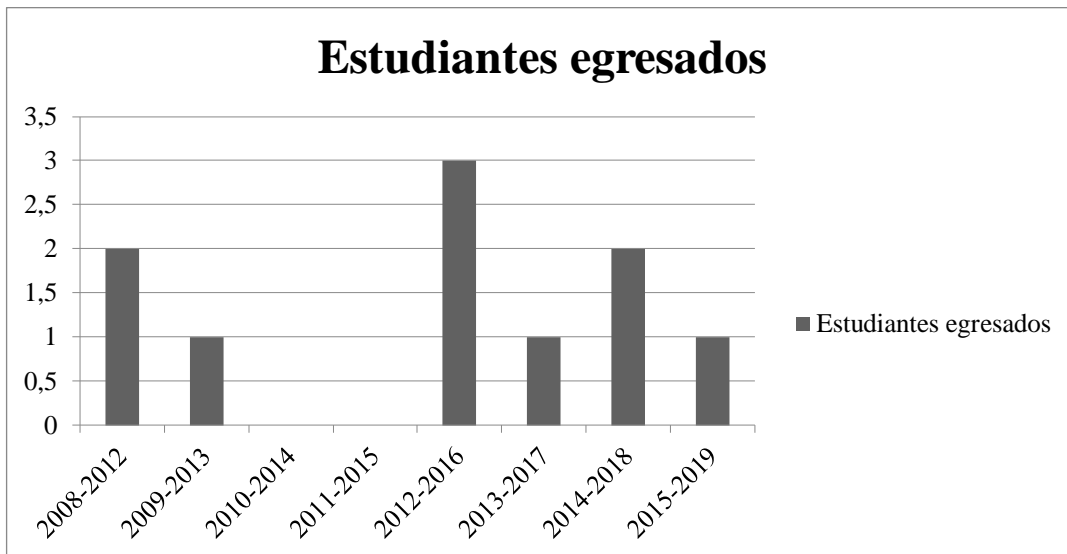
Al ser esta una investigación creación se esperaba que los dispositivos surgieran a partir de la implementación de las sesiones de laboratorio, sin embargo, también se esperaban resultados inciertos los cuales detonaron de situaciones cotidianas a través de la observación, exploración de materiales y un proceso de abstracción interno por parte de cada integrante del equipo.

Se tuvo como objetivo diseñar, desarrollar y aplicar dispositivos escénicos móviles como detonador del acto coreográfico para lo cual se hizo uso de un diseño metodológico, planeación de sesiones de laboratorio integrando de manera sinérgica la relación intérprete-movimiento-dispositivo en conjunto con la selección de estudiantes de la LDE de la Universidad de Colima y producción de la obra que dé como resultado de este proceso creativo. Para ello es indispensable señalar las distintas actividades que se presentaron en diferentes momentos de la investigación creación; a continuación se describen:

- **Diseño y aplicación de la investigación:** Se diseñó y aplicó la investigación creación de acuerdo con las necesidades del investigador creador y las fuentes bibliográficas que se utilizaron, manteniendo una estrecha relación con la producción de la obra que se desea realizar.
- **Planteamiento de objetivos:** Se planteó el objetivo general que rige la investigación, así como el establecimiento de los objetivos particulares.
- **Asesoramiento coreográfico y de investigación:** Se mantuvo de manera continua un asesoramiento y acompañamiento tanto en el desarrollo la investigación, los avances coreográficos y el diseño de los dispositivos escénicos móviles, con especialistas en el área como Liliana Márquez Orozco (asesora de investigación), Jonathan Aparicio y Ferdinando Zúñiga (docentes del IUBA) e Israel Robles (herrero artesano).
- **Selección de instrumentos:** Se seleccionaron los instrumentos de acuerdo con las necesidades
- **Selección de los estudiantes de la LDE:** Se seleccionaron los estudiantes de la LDE de acuerdo con las necesidades de la propuesta coreográfica.

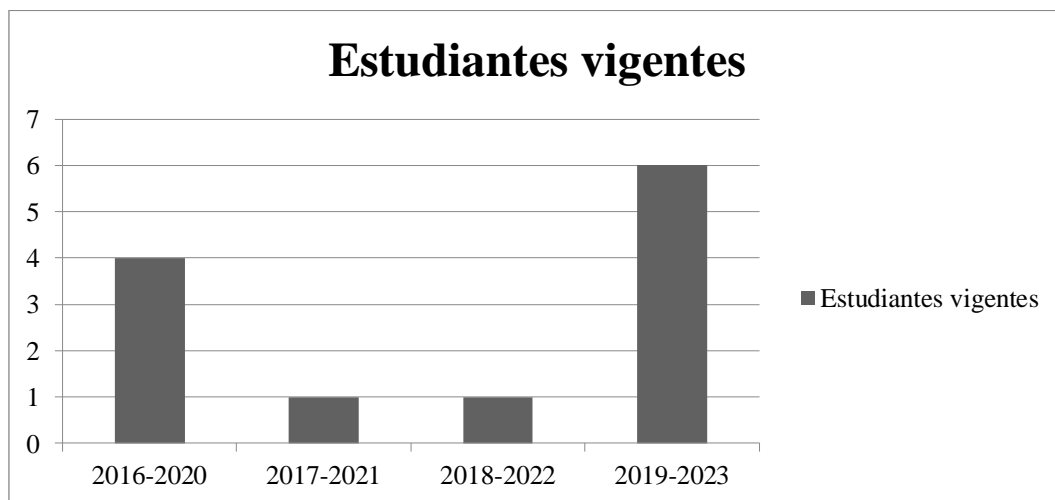
- Diseño de las sesiones de laboratorio: Se diseñaron las sesiones de laboratorio de movimiento atendiendo de igual manera específica el desarrollo del lenguaje corporal y detonantes creativos.
- Bocetaje de los DEM: Se realizaron bocetajes de los DEM que fueron surgiendo para posteriormente materializar en maqueta los más afines al proceso creativo.
- Inicio del proceso creativo: El proceso inició a partir del lunes 19 de agosto de 2019, en un horario semanal de 9:00 a 10:30 pm.
- Producción de vestuario: Se realizó un primer boceto del vestuario pensando en la libertad de movimiento.
- Diseño y realización del dispositivo escénico móvil: Se seleccionaron los bocetos y maquetas de los DEM a partir de los criterios de viabilidad, costo y funcionalidad para posteriormente realizarlos e incluirlos en las sesiones de laboratorio.
- Presentación en las Muestras Escénicas 2020: Se audicionará y presentará un extracto (7 min; aprox.) de la propuesta coreográfica dentro del marco de Muestras Escénicas 2020.
- Conclusiones: Se plasmaron las conclusiones obtenidas de la investigación creación implementada, aunque cabe mencionar que el proceso no terminará hasta la producción completa de la obra en las Muestras Escénicas 2020.

A partir de los resultados obtenidos mediante las 3 entrevistas aplicadas se presenta un análisis de la información recopilada. El total de población que respondió el cuestionario fue de 24 personas, de las cuales 10 fueron estudiantes egresados de las últimas 8 generaciones de la LED (Ver gráfica 1); 12 estudiantes de las 4 generaciones vigentes (Ver gráfica 2) y 2 docentes del IUBA.



Gráfica 1. Estudiantes egresados que respondieron el instrumento de entrevista.

Fuente: Elaboración propia, 2019.



Gráfica 2. Estudiantes vigentes que respondieron el instrumento de entrevista.

Fuente: Elaboración propia, 2019.

Todos sin excepción tuvieron nociones claras de lo que es el diseño escénico pero se lograron identificar dos tipos de respuestas: unas que se refieren únicamente a los objetos materiales: “Me imagino que se refiere al cómo acomodas cada una de las partes de tu escenografía”, la cual fue más frecuente en los estudiantes de la carrera. Y la otra que engloba todos los elementos presentes en la escena: “El diseño escénico puede ser la coreografía (figuras) en el escenario o también la escenografía, todo el diseño de un escenario desde los bailarines hasta el vestuario, peinado, escenografía, etc”, esta fue más recurrente en los estudiantes egresados y docentes.

Además la gran mayoría de los entrevistados entendían escenografía como los elementos que se incluyen en el escenario, pero sus respuestas se referían sólo a los objetos materiales, no incluían a los intérpretes, fue por eso que esta respuesta destacó: “Actualmente la escenografía es algo más allá que sólo decorar el espacio, es decir, tiene más finalidades, como el de transmitir imágenes, sensaciones y ambientes que se pretende contar, y este mismo se convierte en un elemento imprescindible para la puesta en escena (...) Incluso la escenografía podría ser corpórea”. Fueron únicamente dos las personas con esta percepción.

La mayoría de los egresados hicieron uso de elementos escenográficos aunque no en todos los casos éstos poseían movimiento. La razón principal que impidió el uso de la herramienta escenográfica a algunos egresados fueron los recursos económicos, seguida del tiempo, así mismo, los que lograron utilizar escenografía extra al cuerpo de sus bailarines se encontraron con algunos obstáculos donde dominó la falta de experiencia.

En los estudiantes vigentes fue interesante encontrar respuestas nutridas por procesos previos de exploración con elementos: “Al introducir un elemento externo al cuerpo, el movimiento como tal se altera (...) es pertinente mencionar que el objeto al igual que el movimiento dentro de mi trabajo coreográfico siempre tenían que mantener el papel principal, y así como el cuerpo se transformó con el movimiento el objeto tuvo que evolucionar a la par, cambiando de personalidad de acuerdo al contexto del movimiento”

El 40% de los estudiantes vigentes que no han hecho uso de elementos externos al cuerpo en sus trabajos de exploración compartieron que es porque no se les ha presentado la oportunidad, no ha sido necesario o no han tenido tiempo suficiente.

En la pregunta ¿Qué piensas cuando lees "Dispositivo Escénico Móvil"? se identificaron 3 tipos de respuestas. El tipo 1, cercanas a la definición que aquí se plantea; tipo 2, en un punto medio; tipo 3, aquellas que no se asocian con el concepto propuesto.

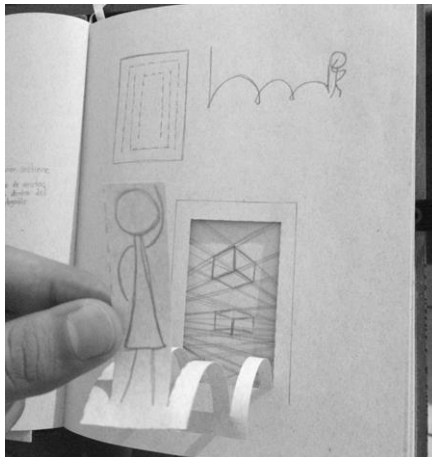
- Tipo 1: “Elemento diseñado y compuesto de otros elementos para que sea funcional, respondiendo a estímulos de movimiento siendo capaz de ejecutar fuerza y desplazamiento dentro de un espacio escénico, con la finalidad de estar a la disposición de lo que se genera dentro de la escena”, “un objeto que se desplaza y manipula en escena”, “elemento o herramienta ecénica (escenografía, vestuario, luminaria, utilería, atrezzo, etc.) con la posibilidad de interactuar y moverse en el espacio”.
- Tipo 2: “Me imagino que es toda la escenografía que puede entrar y salir del escenario fácilmente”, “aquellos objetos que pueden desplazarse dentro del escenario durante la obra”, “una instalación que es capaz de cambiar de posición o de forma que está en el escenario”.
- Tipo 3: “Un celular enorme”, “la verdad la primera imagen que me da es con telefonía móvil”, “(...) me da a pensar en una proyección que al mismo tiempo dentro de una coreografía se esta moviendo a lapar de el cuerpo”, “(...) que requiere del celular y una buena señal para que se logre el objetivo ya que es un instrumento cotidiano y no fácilmente lo suelta la gente e involucrarlo es acertivo”, “es un escenario que pueda trasladarse y que contenga elementos escenográficos (utilería, iluminación, etc)”.

Esto permitió entender que las personas no están relacionadas con el concepto pero la mayoría lograron identificar cualidades y características que en esta propuesta se plantean.

Algunos estudiantes coincidieron en que el diseño escénico en la danza contemporánea es muy importante: “El diseño de la escena es esencial, aún si ese diseño consiste en mostrar la

escena desnuda, ya que condiciona mucho el mensaje de la obra. Es importante que el uso o ausencia de un objeto en escena tenga un motivo específico”.

Para finalizar, la mayoría de egresados y docentes aconsejan a las nuevas generaciones de la LDE que están interesadas en abordar el arte de la creación escenográfica que se apoyen de profesionales para documentarse y desarrollar las capacidades que esta disciplina demanda, colaborar con especialistas de otras áreas como arquitectos o diseñadores, buscar cursos sobre el tema y lo más importante, atreverse a crear.



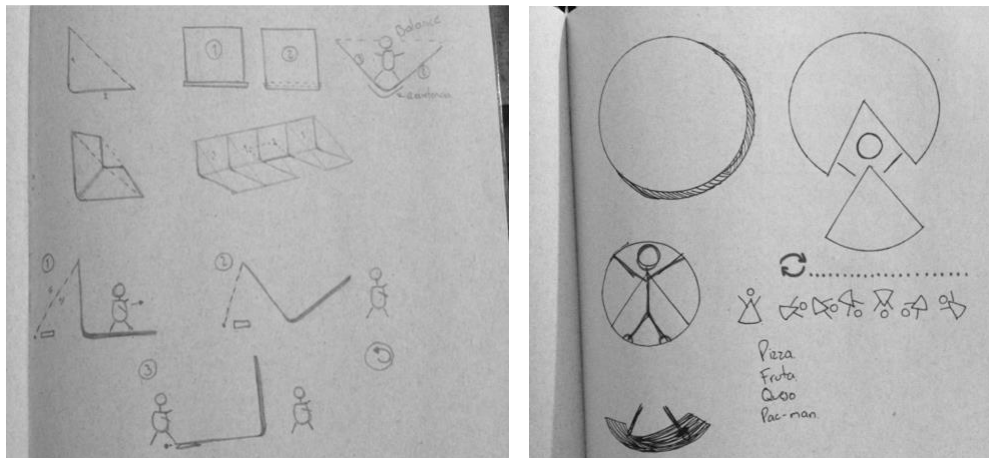
Fotografía 1. Boceto de posible DEM. Captura propia, 2019.

En el proceso del diseño de los DEM surgieron gran cantidad de bocetos de posibles DEM, pero lo interesante fue cómo surgieron. Se lograron identificar tres situaciones particulares que propiciaron la creación de diferentes bocetos, cabe mencionar que estas situaciones no se pretenden plantear como “fórmulas” o algo parecido, cada explorador desarrolla su propio método, a veces funciona y otras no tanto, incluso algunas ideas pasaron por las tres situaciones y algunos sólo por una.

La primera fue la experimentación y manejo de materiales, ya sea cartón, papel, plástico, metales, etc. (Ver fotografía 1). Esto permitió tener una concepción un tanto “realista” al

instante de si la idea fue funcional o no, tener un conocimiento previo sobre las propiedades de los materiales y los fenómenos de la física, ayudó a que las exploraciones fueran fructíferas. Obtener resultados inciertos como los tuvieron los intérpretes creadores en la sesión de las instalaciones es un riesgo inminente en este proceso. También representa una etapa importante para cada idea, pues plasmarlo en maqueta antes de hacerlo en dimensiones reales permite que el proceso sea más limpio y claro, gastar menos y aprovechar el tiempo.

La segunda fue el laboratorio de movimiento corporal (Ver fotografía 2 y 3). Los bailarines también somos parte del diseño escénico, por lo tanto, es posible experimentar nuestras capacidades corporales apoyándonos en parejas, tríos, etc.; buscar soluciones físicas para después sustituir algún intérprete por un DEM, o incluso a la inversa. Por ejemplo, cuando bailamos con la escoba, estamos sustituyendo a la persona por un dispositivo que a partir de sus propiedades lo volvemos parte de nuestro discurso de movimiento.



Fotografía 2. Boceto de posible DEM. Captura propia, 2019.

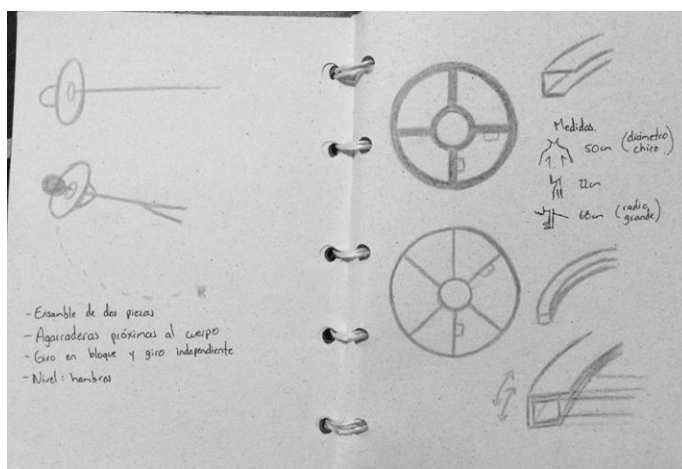
Fotografía 3. Boceto de posible DEM. Captura propia, 2019.

Así mismo cuando nos subimos en los hombros de alguien para alcanzar algo, se podía decir que estamos sustituyendo una silla por una persona, ambas con características diferentes, pero realizando la misma función, elevarnos. De esta forma, los bailarines al tener un entrenamiento

dancístico fue posible que exploraran situaciones cada vez más complejas que los inciten a crear DEM con características específicas para su discurso corporal.

Es importante también recordar que, como se mencionó anteriormente, los dispositivos escénicos móviles se caracterizan por ser parte del discurso de movimiento, y que esto no implica precisamente el contacto directo entre los DEM y los intérpretes.

La tercera fue la observación de lo cotidiano, situaciones de nuestro día a día que en ocasiones ignoramos, pero si prestamos mayor atención nos detonan infinidad de posibilidades, están en todos lados y ocurren a cada segundo. Por ejemplo, ver como gira un florete de esgrima e imaginar a una persona reproduciendo el mismo movimiento (ver fotografía 4), entonces se hace presente la interrogante “¿cómo?”, y el cerebro comienza a reproducir imágenes con posibles soluciones.



Fotografía 4. Boceto del DEM seleccionado. Captura propia, 2019.

Se seleccionaron los bocetos que mejor conectaran con el concepto de la idea creativa de esta propuesta coreográfica y después de un análisis de presupuesto y viabilidad de diseño se eligió uno con el que se exploraría el lenguaje de movimiento en conjunto con los intérpretes creadores (Ver imagen 5 y 6).



Fotografía 5 y 6. Elaboración del DEM seleccionado. Captura propia, 2019.

Cada idea es única al igual que su proceso, podrán existir sugerencias, no obstante, la academización o la experiencia ayudan o a veces limitan, depende de las decisiones del creador, que tanto explora o explota su idea.

Debido al proceso académico y la presente situación por la que el mundo atraviesa, el presente documento sólo muestra la exploración de los DEM hasta la etapa de bocetaje, selección y elaboración, posteriormente cuando la situación mundial lo permita se realizará su incorporación al laboratorio de movimiento para ser parte de la coreografía culminatoria, fungiendo con el propósito de herramienta complementaria.

Registrar los procesos creativos de construcción coreográfica permite nutrir, reflexionar y definir la visión del artista, la observación pasiva ayudó a detectar elementos importantes que en ocasiones pasaban desapercibidos para después tener la posibilidad de mejorar la propuesta a desarrollar, ser metódico y organizado es muy útil en estas situaciones, pues la danza es un arte efímero y documentarlo es una buena forma para que perdure y pueda trascender en la posteridad.

Otro aspecto importante fue la capacidad de elegir un equipo de trabajo funcional y comprometido, aunque esto es una incógnita todo el tiempo pues cualquiera puede sufrir un accidente o alguna situación que le impita seguir, por eso es importante definir una estrategia que procure sacar adelante el trabajo, plantear desde el inicio al equipo las “reglas” que se considerarán y en qué situaciones.

Para lograr incorporar DEM a un lenguaje de movimiento es necesario conocer la mecánica del cuerpo, basarse en cuestiones plásticas (poses) puede provocar accidentes y lesiones, es importante que los intérpretes conozcan el comportamiento del DEM, el camino mecánico del cuerpo para realizar cada movimiento y que se encuentren fortalecidos con las capacidades físicas suficientes para ejecutar y resolver cualquier situación.

La investigación en las artes a veces puede parecer confusa, no se rige sobre una línea definida, surgen situaciones espontáneas que ponen a prueba la capacidad de resolución de problemas, como en este caso lo fue una pandemia o algunos contratiempos como la realización del primer DEM, donde la manufactura no se realizó en el tiempo estimado debido a la falta de compromiso del herrero a pesar de estar pagada y agendada a la organización para mostrarse en la primera revisión de coreografías culminatorias, por lo que se tuvo que recurrir a otra persona para realizar el trabajo.

A pesar de las adversidades que puedan surgir es importante mantenerse enamorado de la idea y entusiasmado por su realización, como artista investigador se puede sentir excitación, ansiedad y miedo por ver el camino que toma la exploración, es posible que los DEM planteados funcionen bien en la propuesta coreográfica o que no se logren incorporar, pueden haber variantes pero es un reto que como creador hay que correr y disfrutar el proceso de lo que resulte.

La danza siempre apostará al cuerpo y su expresividad, pero hay que reconocer que hay un sin fin de herramientas que pueden sumar a las propuestas coreográficas y que hacer uso de ellas no significa descuidar el movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (). ¿Qué es un dispositivo? Sociológica, año 26, número 73, pp. 249-264. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Breyer, G. (2017). La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Blom, L. A., Chaplin, T. L., y Mendizabal, A. M. (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. México, D.F.; [México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro Nal. Invest. Documental- Informa. Danza José Limón.
- Espíritu Zavalza, M. P. (2017). *Ficciones: obra en proceso. Un proyecto de investigación-creación*. Tercio Creciente, 11, págs. 107-116. DOI: 10.17561/rtc.n11.7
- García, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben. A parte rei 74. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- Hernández Sampieri, R., Baptista Lucio, P., & Fernández Collado, C. (2014). *Metodología de la investigación*. México [etc.: McGraw-Hill Interamericana.
- Howard, P., & García de Isusi, V. M. (2017). *¿Qué es la escenografía?* Barcelona: Alba.
- Varas, L. (2013). *Herramientas para los técnicos en artes escénicas. El Diseño Teatral: Iluminación, Vestuario Y Escenografía*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.