

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

La relación entre el público e intérprete: Análisis de las obras
interactivas del grupo de danza “Tal vez”

Proyecto de investigación

Daniela Alegría Cevallos Arguello

Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito

para la obtención del título de

Artes Liberales

Quito, 14 de mayo de 2019

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

La relación entre el Público e intérprete: Análisis de las obras
interactivas del grupo de danza “Tal vez”

Daniela Alegría Cevallos Arguello

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Jorge García, Ph.D.

Firma del profesor

Quito, 14 de mayo de 2019

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Daniela Alegría Cevallos Arguello

Código: 00107956

Cédula de Identidad: 1716261969

Lugar y fecha: Quito, 10 de mayo de 2019

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por permitirme elevar mi conciencia a través de esto que estudié, tanto dentro como fuera de la universidad. Por su amor incondicional y su apoyo infinito.

A ti Negro por cuidarme y cuidar de nuestro hijo siempre.

A Marcela Correa, mi maestra querida. Gracias por tu contención y amor, por la sabiduría que nos compartes. Desde lo profundo de mi corazón te agradezco, mi trayecto en el grupo fue el inicio de un camino de conocimiento y crecimiento personal inmenso.

A mis amigos y compañeros de danza con quienes compartí experiencias muy profundas y sanadoras. Gracias Ale, Juanfer, Gaby, Juanjo, Caro

RESUMEN

El siguiente trabajo surge de la necesidad de entender que piensan y sienten los espectadores dentro de las obras interactivas *Espertare* y *De la seducción a la violencia* presentadas por el grupo de danza Tal vez de la Universidad San Francisco. Este trabajo se centra en dos ejes temáticos, el primero observa las teorías participativas dentro de las artes performática, que pretenden descentralizar las obras. El segundo expone ideas de la retórica de Aristóteles, las formas de persuasión, y lo sitúa dentro de la comunicación corporal, la danza interactiva y sus herramientas de persuasión.

Palabras clave: obras interactivas, danza participativa, interactividad, Grupo de danza *Tal vez*

ABSTRACT

The following document arises from the need to understand what spectators think and feel within the interactive works performed by the dance group *Tal vez* from Universidad San Francisco. The first part explains the context in which dance includes participation and participatory theories. And the second part explains and discusses the methods used by the group in two interactive dance works called *Espertare* and *De la seducción a la violencia*. The investigation also includes parts of Aristotle's rhetoric as a way to expose persuasive techniques.

Key words: interactive works, participatory dance, interactivity.

Tabla de contenido

Agradecimientos	4
Introducción	8
Metodología	10
Marco Teórico	14
Contexto	14
Herramientas y formas para incluir / acercar al público.....	19
Análisis y Resultados: “De la seducción a la violencia” y “Espertare”	24
El primer acercamiento.....	24
Participantes	26
Espacio	28
“ESPERTARE”	31
Introducción.....	31
El primer acercamiento.....	31
Conclusiones	38
Referencias bibliográficas	42
Anexo A: comité bioética	44

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con Jackes Ranciere “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y el poder de actuar” (Ranciere, 2010). Esta concepción del espectador se ve modificada dentro de las obras interactivas en la danza puesto que su intención es hacer al espectador partícipe y creador de la obra.

Históricamente la danza ha atravesado varios momentos de cambio que la han redefinido a lo largo del tiempo. Surge de la necesidad de quebrantar los patrones establecidos dentro de la estructura del ballet y posteriormente la danza moderna a partir de 1960. En el proceso de redefinir la danza se han tomado en cuenta aspectos como el tiempo, el espacio, y el movimiento. Sin embargo, en Ecuador todavía no se ha considerado en profundidad la interacción entre intérprete y espectador con respecto a las obras interactivas.

Por este motivo, el siguiente trabajo profundiza la interacción entre público e intérprete. Esto se realiza a partir de un análisis sobre las plataformas participativas propuestas por la compañía de danza contemporánea - “*Tal vez*” - de la *Universidad San Francisco de Quito*. La investigación consta de trabajo de campo en Quito, en donde se realizan entrevistas en profundidad a la audiencia, los bailarines y la coreógrafa. Se observan dos funciones del repertorio de la compañía llamadas “De la seducción a la violencia” y “Espertare”.

El grupo de estudio –“*Tal vez*”- asume dos líneas propias de investigación. Por un lado, la exploración y creación a partir de la improvisación y, por otro lado, la creación de plataformas interactivas. Esta investigación se centra en la segunda línea de investigación, y busca analizar las herramientas que utiliza el grupo para construir un espacio en donde

la interacción con el público se dé. Asimismo, se observan los efectos en el espectador y los-las intérpretes.

Para situar lo vivido en las obras se parte desde los siguientes enfoques teóricos; primero se describe el panorama de las artes escénicas con relación al público, las motivaciones y teorías que los acompañan. La investigación considera a los siguientes autores Jaques Ranciere (2009), Heinner Goebbels (2005), Gareth White (2003), Sally Banes (2003), Roberto Fratini (2015) entre otros como referentes que amplían las nociones de espectador desde las artes performáticas. Segundo, se observan las formas en las que se incluye al público, tomando en consideración el espacio, la mirada, la calidad de movimiento, el bailarín, los elementos, entre otras herramientas utilizadas por el grupo *Tal vez*. Aquí también se propone la retórica de Aristóteles como una forma de aterrizar los conceptos de la comunicación y persuasión verbal en la comunicación corporal y la importancia de los mismos. Estos enfoques permiten nutrir el análisis de las dinámicas y herramientas propuestas del grupo de danza *Tal vez* a lo largo de esta investigación.

METODOLOGIA

La etnografía constituye una serie de herramientas metodológicas que resaltan el objetivo cualitativo de las investigaciones. Esta se caracteriza por estudiar a los actores de la investigación dentro de su espacio de comodidad como mencionan Lecompte y Shensul (1999):

“always involve a consideration of people and events in their natural settings.... The focus of such research, then, is on what makes the people in the study tick, how they behave, how they define their world, what is important to them, why they say and do what they do, and what structural or contextual features influence their thoughts, behaviors, and relationships”.

Este acercamiento a la etnografía plantea un análisis que busca profundizar las motivaciones de los individuos para actuar de una u otra manera, sus intereses personales, y las características del contexto que moldean o no las maneras en la que los individuos se desenvuelven en dicho entorno. La utilización de la etnografía en la contemporaneidad busca ampliar sus horizontes de estudio, llevándolo no solo a comunidades, “sino que también se enfocaron en otras unidades sociales (determinados barrios, algunas subculturas, ciertas profesiones) bajo el análisis de aspectos cualitativos del comportamiento de los individuos, de sus relaciones sociales y de las interacciones con el contexto en que se desarrollan” (Sandoval, 2008).

Lecompte y Shensul (1999) en su texto *Defining and Conducting Ethnographic Research* presentan la condensación de una etnografía como forma de cubrir una investigación dentro de un corto periodo de tiempo. Lo llaman “rapid assesment project”, esto se puede utilizar en caso de no tener el tiempo suficiente para permanecer en participación observante durante un largo periodo, aspecto que caracteriza principalmente a la

etnografía. La condensación de una etnografía puede darse siempre y cuando el investigador esté familiarizado con el grupo que va a estudiar. Segundo, el estudio debería enfocarse en un ámbito específico que no podría ser generalizado ni tampoco podría cubrir un espectro amplio de creencias, y comportamientos de ese grupo en diferentes instancias (LeCompte & Shensul, 1999).

En cuanto al ejercicio de observar y participar, Rosana Guber (2001) menciona que “la observación para obtener información significativa requiere algún grado, siquiera mínimo, de participación; esto es, de desempeñar algún rol y por lo tanto de incidir en la conducta de los informantes, y recíprocamente en la del investigador”. Sin embargo, esto no significa que el investigador pierde su énfasis durante el transcurso de la investigación por su participación. Asimismo, Guber (2001) menciona que esto es “con el fin de observar y registrar los distintos momentos y eventos de la vida social”.

Entendiendo esto, la siguiente investigación intenta conocer las perspectivas de los participantes de las obras de danza *Talvez; Espertare* y *De la seducción a la violencia*, a través de la observación participante de las mismas. Dado el periodo en el que se realizan las obras, treinta minutos cada uno aproximadamente, la investigación se define a sí misma como un proyecto de evaluación y reflexión dados los criterios de Lecompte y Shensul (1999).

Para Lecompte y Shensul (1999),

“en el diseño de investigación comprimido, las técnicas de recopilación de datos deben ser adecuadas para un uso práctico en un breve período de tiempo. A este propósito se favorecen las técnicas de provocación cognitiva, como listas y comentarios, entrevistas grupales con muestras de individuos representativas, entrevistas en profundidad con expertos culturales o informantes clave, y encuestas breves administradas a muestras representativas pequeñas”

Utilizando como base estas premisas para la investigación, se realiza un grupo focal con los intérpretes de las obras con el fin de generar un diálogo que pueda aportar significativamente a la investigación. Además, como informante clave, se realiza una entrevista en profundidad a la directora del grupo de danza *Tal vez*, Marcela Correa. Estas fuentes de información permiten que la investigación pueda verse desde un espectro más amplio, tanto observar la perspectiva de la audiencia-participantes como la de intérpretes. En este sentido Lecompte y Shensul (1999) mencionan “triangulation of these multiple data source is necessary to produce a comprehensive and consistent picture of a specific cultural domain”.

Asimismo, se realizará entrevistas semi estructuradas con margen de cambio a medida que se desarrolle la conversación. Como indican Hammer y Wildavsky (1990), “el principal objetivo de este conjunto de técnicas de entrevista es el de llegar a perfilar un enfoque específico, es decir, una serie de preguntas así como un estilo de efectuarlas, que se ajuste adecuadamente al proyecto de investigación que se esté llevándose a cabo” (Hammer & Wildavsky, 1990).

Las entrevistas semi estructuradas se realizará a tres o cuatro personas que participen en las obras interactivas, que son realizadas al final de cada función. En la obra *Espertare* se ha decidido elegir únicamente a aquellas personas que participen porque el objetivo del trabajo es específicamente conocer de qué manera impactan las obras a aquellas personas que están inmersas corporalmente en las mismas. Sin embargo, en la obra “De la seducción a la violencia” se entrevista también a las personas que no participaron directamente de la obra para comparar las experiencias.

En conclusión, a través de las entrevistas realizadas a la audiencia, los intérpretes y la directora del grupo de danza *Tal vez* se obtiene una recolección significativa y

pertinente al análisis de las obras del grupo dentro de un esquema de etnografía comprimida o “rapid assesment”.

MARCO TEÓRICO

CONTEXTO

La danza ha cambiado de enfoque durante los años sesenta, setenta y ochenta principalmente. De acuerdo con la historiadora y crítica de danza Sally Banes (1987) los años sesenta son un quiebre importante para reformular los conceptos clásicos como el ballet y la danza moderna. Empieza a darse importancia a la libertad del movimiento y del intérprete. Se niega el virtuosismo y la reliquia técnica, y se implementa un “espíritu de la democracia” (Banes, 1987). Este es el primer intento que cuestiona el cuerpo del bailarín, asegurando que no es diferente a un “cuerpo ordinario”. Varios artistas congregados en el Judson Church Theatre (1962) empiezan a replantearse qué es danza; danza quizás es caminar por la calle, permanecer quieto, o realizar movimientos sumamente pequeños. Los cuerpos que antes eran moldeados y contruidos de una determinada manera son ahora cuerpos que buscan experimentar y explorar las infinitas formas de moverse, sin estar condicionados a alcanzar una técnica específica.

En este primer acercamiento a reformular los conceptos clásicos, Banes (2003) menciona que los artistas querían desmitificar el arte a través de incluir en sus obras aspectos de la vida cotidiana. Entonces la propuesta para la audiencia buscaba que esta empezara a cuestionarse, a hacer de un público pasivo uno activo. Un ejemplo de esto es la obra *Ordinary dance* de Ivonne Rainer, en la cual la bailarina interrumpe sus movimientos para hablar con la audiencia y decirles lo difícil que es hablar mientras baila. Este acercamiento al público lo hace con el objetivo de sincerarse, pero a su vez de crear un

cuestionamiento en ese público que estaba acostumbrado a ver otro tipo de obras, que quizás ocultaban lo que el bailarín sentía en escena.

Hasta entonces el espectador había sido concebido como un ente pasivo y de movimientos automáticos y esto se da de acuerdo con Guy Debord (1967) debido a que “vivimos en una sociedad en la que dominan las condiciones de producción...y se presenta una inmensa acumulación de espectáculos”, como la forma principal de “entretener” a la audiencia, sin necesariamente incluir un cuestionamiento o reflexión sobre lo vivido ni experimentado. Para Debord (1967) “el espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente” (pg.3) y es desde su principio la separación de la mirada y la conciencia. Por esto, Jaques Ranciere (2009) menciona “what is required is a theatre without spectators, where those in attendance learn from as opposed to being seduced by images; where they become active participants as opposed to passive voyeurs” (pg. 4). Obras como *Words de los Happenings- Environment de Allan Kaprow*, esperaban cuestionar el arte como espectáculo, “demystify his artwork by showing the audience how much like daily life was, despite its location in a gallery” (Banes, 1987). En este sentido activar al público se hacía desde incluir lo cotidiano en las obras para que haya un cuestionamiento de qué es la danza, por ejemplo.

En ese sentido, Correa (2017) menciona que el arte actual busca responder a las necesidades de un mundo que se encuentra en constante movimiento. En donde “la repetición pierde sentido y donde la fijación de propuestas sobre escena no responde a lo cotidiano” (Correa y Pineros, 2017) Por esto podría pasar que “el público ya no se ve a sí mismo como un ente pasivo y listo a ser instruido sobre una idea presentada por un artista como una verdad” (Correa y Piñeiros, 2017). Por esto otra forma contemporánea de

repensar la danza ha sido observar a las obras como procesos y no como productos finales. La concepción tradicional de las obras de danza ha posicionado al espectador fuera del proceso de creación. El filósofo Jaques Ranciere (2009) menciona “el espectador permanece ante una apariencia ignorando el proceso de producción de esa apariencia o realidad que cubre”. Por lo que para Claire Bishop (2012), actualmente el artista es y debería ser concebido como un colaborador y un productor de situaciones y no solo como un productor individual de objetos discretos. Por lo que sugiere que, en vez de aportar al mercado con más productos, el arte debería ser reconsiderado como un proceso y no un producto final. De esta manera la audiencia se puede percatar del proceso que vive y contiene el artista, en algunos casos los roles público-intérprete se intercambian hasta que se difuminan. La creación de Fluxus (1960) es un ejemplo de esto, en donde un grupo de artistas interdisciplinarios buscaban cambios sustanciales en el arte desde varias aristas. Tracy DiTolla (2012) menciona que “Fluxus art involved the viewer, relying on the element of chance to shape the ultimate outcome of the piece” (TheArtStory.org). Entonces la audiencia es concebida como parte importante del proceso. Asimismo, las propuestas de John Cage, miembro del grupo Fluxus y colaborador de Judson Church Group, eran de dar importancia al proceso, “one should embark on a piece without having a conception of the eventual end. It was the process of creating that was important, not the finished product” (citado en TheArtStory.org).

Conociendo esto, es preciso preguntarnos qué opciones se plantean para repensar las dinámicas público-intérprete en la contemporaneidad. Una de estas formas es considerar el espacio físico de las obras como un ente sumamente importante. Existe un intento por democratizar la escena, eliminando al artista como eje central y ubicándolo como una especie de contenedor del espacio, suceso o evento (Banes, 2003). En la búsqueda de

descentralizar la obra o el performance, Heiner Goebbels (2005) considera que el espacio central debe estar vacío, lo importante es rodear el espacio, mas no ocuparlo. Esto se logra a través de la simplicidad, y la ausencia de intensidad. Asimismo, menciona que el espacio es una invitación, que debe ser tomado en cuenta para que la obra suceda. Igualmente cree que los espacios no deberían ser ocupados, para no obstruir al público con expectativas de imágenes preestablecidas. Lo que se propone es evocar la experiencia del espacio en la que la obra se suscita y este es el sustento principal para que los espectadores puedan experimentar, crear y sentir. Por ejemplo, James Turrel y su obra *Gasworks*, en donde la audiencia debe acostarse y no hay nada más que la estructura misma en la que están adentro. Es el mismo acto de ver la oscuridad, que proporciona la sensación de flash que la retina produce (como cuando los ojos están cerrados). Otro ejemplo es *Coreographic Objects* de William Forsythe, en donde el espacio es el que permite que los participantes se muevan y realicen una coreografía. Es así que el espacio se vuelve un ente crucial a la hora de formar una experiencia que llame a la sensibilidad de la audiencia para que esta pueda experimentar, sentir, y cocrear.

Por un lado, vemos que hay corrientes que proponen un cambio en el espacio para redefinirse como arte y su relación con la audiencia. Sin embargo, en contra posición con lo mencionado, Roberto Fratini (2014) comenta que el teatro de participación está creado en una ensoñación, “os da la sensación de que lo que realmente estáis haciendo ocurre de verdad y puede sustituir al mundo real, ahí os puedes sentir perfectamente demócratas, perfectamente comunitarios y armónicos.” Para Fratini (2014) la ola de plataformas participativas no es lo que dicen ser, creando así una paradoja. Presenta a la compañía de Roge como “un teatro de participación, que por un lado se os ayuda a construir esa sensación fusional pero por otro lado se instila en vosotros la duda que efectivamente hay una diferencia fundamental entre este juego y la realidad. Y se os enseña que si habéis

creído el juego tal vez habéis invertido un poco mal vuestra confianza” (Bernat y Fratini, Festival 10 sentidos). Este postulado critica de una manera tajante las teorías participativas, especialmente en el teatro de inmersión. Para Fratini (2014) no hay una democratización de la escena como alegan los teóricos participativos, pero hay una “ficción utópica, y una realización controlada”.

Por otro lado, vemos que la distancia física de los teatros tradicionales entre público-intérprete sigue siendo cuestionada bajo las propuestas participativas. Goebbels (2005) menciona que una observación distante niega la visibilidad, cuando no tiene coherencia y simplemente no se entiende, el público empieza a crear puentes distanciados para instintivamente llenar estas brechas. Probablemente el público llena estas brechas con interpretaciones, juicios, etc. “El espectador es conducido a mirar y asimilar la obra de forma pasiva y aislada, con una perspectiva bi-dimensional del hecho escénico y con una percepción exclusivamente dada desde lo visual y lo auditiva” (Stock, 2011). Por esto, las propuestas interactivas dicen incluir “vivencias que añaden otras fuentes de conocimiento para el público. Los participantes se sumergen en experiencias kinestésicas y sensoriales que aumentan y mantienen la conexión emotiva” (Correa, 2007) Para lograr esto, no solo es preciso acercarse físicamente al público sino también comprometerlo corporalmente en la obra. El involucrar emotivamente y corporalmente a la audiencia para Fratini (2015) representa una forma de manipulación que no lleva al aprendizaje sino a un distanciamiento de la capacidad crítica.

Como hemos visto, estas teorías nos proponen lo siguiente: rodear el espacio, buscar la simplicidad, el eje central ya no es el artista, y es importante acortar la distancia física entre público-intérprete, así como comprometer kinestésicamente. Asimismo, hemos

observado la contraposición crítica de las ideas participativas a cargo de Fratini (2015). Sin embargo, dentro del incluir al público en las obras es preciso tomar en consideración herramientas y métodos tangibles en los que este puede insertarse de manera exitosa.

Herramientas y formas para incluir / acercar al público

Desde la antigüedad, cómo acercarse al público ha sido planteado desde la comunicación verbal con Aristóteles, y también contemporáneamente desde el teatro con Gareth White (2013). Aristóteles (1998) define a la retórica como “la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente” (Aristóteles, 1998). Siendo así el arte de hablar, en cuanto respecta a esta investigación, considero que la interacción con el público requiere precisamente de un arte de persuasión para lograr la interacción.

Mencionaremos brevemente algunos postulados de Aristóteles, con la intención de aterrizarlos en las herramientas que utiliza el grupo de investigación, que serán más discutidas en profundidad. En el capítulo V de la Retórica de Aristóteles (1998) se menciona el primer postulado: “llamar las cosas por su nombre preciso y no utilizar rodeos”. Para llamar las cosas por su nombre se requiere claridad, no necesariamente certeza. En este sentido el grupo de danza *Tal vez* utiliza una herramienta llamada *escucha total* que les permite a los intérpretes tener claridad, y decisión a la hora de invitar al público a participar. Correa (2017) menciona que “este estado surge solo cuando toda forma de movimiento consciente es silenciada. Es este estado de corporalidad y escucha, que puede llamarse estado de conexión, al que busca entrar *Tal vez* en su práctica diaria”. La *escucha total* que propone Correa busca claridad a la hora de relacionarse con la audiencia. Aspecto que para Aristóteles (1998) es sumamente importante a la hora de exponer un discurso ya que ayuda a que los discursos sean convincentes.

El segundo postulado dice “evitar la ambigüedad, a menos que se busque precisamente lo contrario, como hacen cuando no tienen nada que decir, pero quieren dar la impresión de que dicen algo” (Aristóteles, 1998). La ambigüedad quizás puede funcionar en propuestas en donde el artista quizás no tiene nada que decir, pero da la impresión de que sí y trata de cubrir una realidad con una apariencia, como mencionaba anteriormente Ranciere (2009). Sin embargo, dentro de las propuestas del grupo *Tal vez* es preciso evitar la ambigüedad, no porque tengan mucho que decir, sino que constituye un problema a la hora de interactuar ya que el público necesita de una guía para introducirse en la obra. Si la guía resulta ambigua, el público podría sentirse desconfiado. En este sentido Gareth White (2013) pone énfasis en el primer acercamiento al público para lograr la participación del mismo. Correa (2017) lo cita: “al inicio de toda presentación existen dos entes actuantes reconocidos por ambos: el público, con cada uno de sus miembros auto identificado como parte de él, y los intérpretes, mirados como tales, por consentimiento de todos los asistentes. El momento en que la barrera se rompe, se pierde el anonimato que brinda pertenecer a un colectivo, es un instante delicado y decisivo que debe ser resuelto con precisión”¹. Esto se relaciona con el primer postulado de Aristóteles (1998) en cuanto se requiere claridad a la hora de introducir al público en escena puesto que esto genera confianza en el momento delicado y decisivo que menciona White (2013).

¹ Gareth White citado en el texto Consideraciones sobre la Metodología de trabajo de Tal vez. Escrito por Marcela Correa y Gabriela Piñeiros.

El siguiente postulado de Aristóteles (1998) engloba tres aspectos en torno al emisor, el receptor y el mensaje. En cuanto al emisor se refiere al “comportamiento del que habla”. En el caso del grupo de danza Tal vez, se traduciría al estado de calma que se logra a través de un entrenamiento exhaustivo en torno a la escucha total. Esta engloba tres aspectos: la escucha personal, la escucha del otro y la escucha del espacio que son explicados en el texto *Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Tal vez* (2017). La escucha personal se caracteriza por un lenguaje de improvisación el cual es trabajado desde la respiración como motor de movimiento y de conexión con el otro. Lo llaman “atención en lo interior” que va desde el imaginar los músculos internamente, la sangre, hasta sentir todo su cuerpo internamente. Esta percepción del estado de uno mismo permite colocar al cuerpo en disposición de la escucha del otro si se eso es la intención. La escucha del otro que se puede dar como consecuencia al estado mencionado. Correa (2017) señala que la idea no es abandonarse en el otro, porque se estaría perdiendo el sí mismo y esto imposibilitaría el diálogo y la conexión. Sino que propone “abrirse” corporalmente y sensitivamente para percibir el estado del otro sin un juicio de por medio.

Con relación al estado de escucha total, Correa y Piñeiros (2017) comentan que “hay una clara calidad al ojo externo cuando el intérprete actúa desde este estado, desde el cual el bailarín puede proponer cualquier tipo de trazo corporal en el espacio que, por surgir de esta conexión, adquiere un sentido en el espectador”. El entrar en este estado, podría permitir a los bailarines “poseer un poder de convicción” (Aristóteles, 1998) ya que responde a una verdad o sinceridad de cada intérprete, lo que se traduciría en Aristóteles en el mensaje. Puesto que se logra convencer por el propio discurso, el cual se traduce a movimientos auténticos, mismos que son leídos por la audiencia de acuerdo con la teoría. Esto sugiere que se permite un acercamiento genuino con la audiencia.

Igualmente, en cuanto al receptor Aristóteles (1998) menciona que es preciso ubicar al espectador “en una determinada actitud emocional”. Es “inducir al público a un determinado estado de ánimo. Puesto que no tomamos las mismas decisiones afligidos que alegres, ni como amigos las mismas que como enemigos”. Se podría pensar que es una manera de sintonizar el estado de la audiencia con la del intérprete o viceversa. López (1998) menciona que “Al menos para Aristóteles (...) no nada hay tan atractivo y seductor de los oyentes ni tan fácil de probar como los mejores propósitos, intenciones y propuestas del orador cuando este los expone noblemente, sin doblez, sintiéndolos de verdad”. Esto se relaciona directamente con la autenticidad del mensaje que en el caso del grupo *Tal vez* se aspira lograr a través de la exploración corporal. El grupo considera aspectos como la quietud, la mirada y la calma. Que podrían ser vistas como herramientas para “sentir de verdad” su estado en escena y desde ese lugar ubicar al público en un cierto estado (Aristóteles, 1998).

Comenzaremos explicando cómo el uso de la *mirada neutra* podría permitir un cierto estado tanto para público como para los bailarines. La mirada es un elemento sumamente importante utilizado en el grupo puesto que considera que permite establecer una conexión con el público. Para Correa (2018), el otro nunca es visto de forma imparcial, por ende, el trabajo consiste en “aprender a mirarse sin auto juzgarse ni juzgar al otro, ese es el objetivo en el juego y acción de mirar”. Esto lo realiza con varios ejercicios como comenta Correa (2019) en los cuales lo único que hacen es mirarse por mucho tiempo y poco a poco empiezan a “vaciar” la mente.

Además de la mirada, la *escucha del otro* consiste en tener en cuenta la respiración y la piel del otro. A través de sintonizar la respiración con el otro se puede empezar un diálogo. De la misma forma la piel “pasa a ser un medio fundamental de transición entre el adentro y el afuera, donde su primera función es la sensibilización del límite individual, y luego,

el segundo uso de la activación de la piel es, necesariamente, en función de la relación con el otro”. Estas formas de establecer una posible conexión y de ubicar el público en un cierto estado, a veces pueden ser percibidas como intrusión o violencia. Por esto, Gareth White (2013) propone que el momento en el que se llama a alguien del público a participar es un momento crítico un “error en el tono del movimiento y accionar del intérprete al momento de iniciar la interacción, puede producir el rechazo irreversible del espectador invitado” (Correa y Piñeiros, 2017).

Estos son algunos de los aspectos, formas y herramientas que utiliza el grupo de estudio para prepararse al realizar una plataforma interactiva. Con las características del receptor, emisor y mensaje (Aristóteles, 1998) podemos observar la forma en la cual el discurso puede ser convincente. En este caso significaría, el introducir público exitosamente en las plataformas que propone *Tal vez*. En este sentido podemos ver a los elementos planteados por el grupo como herramientas de preparación y persuasión para acercarse a su público.

ANÁLISIS Y RESULTADOS: “DE LA SEDUCCIÓN A LA VIOLENCIA” Y “ESPERTARE”

“De la seducción a la violencia” fue creada por Marcela Correa e interpretada por el grupo de danza *Tal vez* de la Universidad San Francisco de Quito. “Esta obra interactiva recorre tres etapas donde las nociones de deseo, intimidad y conocimiento del otro se alteran en función de distintos niveles de violencia. La música, el juego y el agua devienen en ruido, manipulación y ahogo” (Correa, 2015).

Está construida bajo la premisa de visibilizar la seducción, la violencia y el camino que se teje entre ambas. Esto se logra a través de la utilización del espacio, el juego, los elementos (balde, agua y linternas) y los bailarines como herramienta. Se asemeja a un laberinto en donde el público transita los diferentes espacios guiados por los bailarines. El uso de elementos como el agua, balde, la iluminación y la música permiten que la experiencia pueda ser sumamente sensitiva.

El primer acercamiento

Consideraremos los siguientes aspectos para empezar a indagar en la obra *Espertare*: Mirada, Estado de calma, Corporalidad, el juego y la utilización de elementos Balde y Agua. El primer acercamiento de los bailarines al público es a través de la mirada. Sin dudar el bailarín fija su mirada en alguien y lo elige para entrar en escena, Andrea Albarracín (miembro del público que participo en la obra) comenta “una forma de invitar, el primer acercamiento, creo que es la mirada. Me sentí a gusto también respondiendo a esa mirada viendo a los ojos. Es algo que me pareció... no sé, bastante inclusivo”. Como habíamos mencionado anteriormente la mirada se trabaja en el grupo para que llegue a

un *estado neutro* (Correa, 2017). Es considerada una herramienta que en los bailarines del grupo está en constante trabajo ya que en su entrenamiento diario está la *escucha del personal y del otro*, las mismas que les ayudan a sensibilizarse para oír corporalmente lo el otro quiere decir. La mirada podría ser considerada parte de lo que menciona Aristóteles (1998) con respecto a actitud del orador, la misma que puede tener el poder de persuasión. Sin embargo, como menciona Correa (2018) la mirada nunca es neutra y lo que se busca es reducir los juicios y “abrirse” corporalmente para lograr una mirada y por ende una escucha más auténticas. A diferencia de la idea de espectáculo que menciona Debord (1967), en este caso la mirada está íntimamente ligada con la conciencia, puesto que los bailarines precisan silenciar la mente y la razón para acceder a una conciencia distinta. Por otro lado, observamos que al iniciar la obra se utiliza el juego entre los bailarines y luego con el público como una manera de sintonizar a todos en un mismo estado de ánimo. (Aristóteles, 1998). El juego para Correa (2019) “dispersa, el rato que evocas al juego canalizas tu capacidad en el juego y no en el otro”, por lo que considera que es una forma de acercarse al público de una manera menos directa que si fuera cuerpo con cuerpo. Asimismo, vemos que el juego se da a través de los elementos. Tanto el agua como el balde permiten y ayudan al desarrollo del mismo. El elemento permite que el bailarín y el público tengan algo en común. Además, alivianan la tensión que se crea al salir del anonimato del público y participar (White, 2013). Asimismo, la utilización el juego a través del balde y el agua permitieron que el acercamiento al público fuese progresivo ya que en una primera instancia el público no se relaciona directamente con el bailarín y bailarina sino con el objeto. De acuerdo con los participantes esta forma de abarcar la interacción disminuía la posibilidad de sentirse incomodo con la cercanía del bailarín y bailarina. Así lo comenta la participante de la obra Victoria Ochoa “ni bien salí me sentí observada, pero poco a poco me fui concentrando en ver qué podía hacer con el balde y

me olvidé de todo lo demás, de pronto estaba jugando un montón”. Si bien lo que busca el grupo *Tal vez* (Correa ,2019) es utilizar este medio para que la audiencia se pueda relacionar con los bailarines, podría pasar que los elementos se conviertan en el fin y no en el medio. En la obra *De la seducción a la violencia*, los elementos efectivamente se transforman en un medio puesto que de acuerdo a los entrevistados y entrevistadas la conexión que sintieron fue con él y la bailarina directamente. La participante Josselyn Moreira menciona “hubo un momento que sentí que teníamos un dialogo súper profundo con la bailarina con la que estaba, las dos jugábamos con el agua del balde, pero hubo un rato que solo nos tocábamos las manos, y fue maravilloso”. Sin embargo, más adelante observamos que pasa distinto en la obra *Espertare*.

Participantes

En esta obra observamos que existen dos tipos de públicos a los que les llamaremos participantes directos e indirectos. No quiere decir que alguno sea más importante que otro, sin embargo, sus experiencias relatadas son distintas por eso es pertinente la clasificación. Aquellos que son elegidos por los bailarines para entablar una relación durante toda la obra los llamaremos directos y aquellos que no, los llamaremos participantes indirectos. Observamos que aquellas personas quienes fueron participantes directos experimentaron la obra en un nivel más emotivo, el participante Paul Cepeda reflexiona sobre lo que vivió “Más profundamente, ha sido muy extraño. Estaba pensando un rato que la felicidad que sentí se parecía mucho a una especie de enamoramiento. Mi idea es de enamorarse del momento, no la persona. Fue raro”. Vemos aquí que evidentemente el participante se vio envuelto emotivamente en la obra. El objetivo de las dos primeras escenas según Correa (2018) es justamente la seducción, aspecto que parece

ser logrado al mirar la reflexión de este participante. Sin embargo, los participantes indirectos no se vieron “seducidos” de la misma manera, Ana Sánchez dice “De una manera me sentí parte de la obra, pero no de una manera activa, por decirlo así, porque yo no jugué ni creé este vínculo con los actores. Yo más bien me mantuve como espectadora, pero sí llegué a sentir parte de los sentimientos que transmitían los actores”. Asimismo, comenta la participante indirecta Alejandra Chávez “pues a mí me pareció que en la obra no fui cómplice ni tampoco me sentí incluida, sino que lo viví como espectadora”. Siguiendo el pensamiento de Fratini (2015) estos participantes indirectos pudieron analizar más racionalmente la obra, a diferencia de los participantes directos quienes debido a su inmersión emocional no tuvieron acceso a una “libertad de juicio” de la obra. En contraste para Correa (2019) esto significa que los que estuvieron inmersos emotivamente en la obra tuvieron un mayor aprendizaje en cuanto lo pudieron hacer “suyo”. Así menciona “al entrar entonces ya pone toda su corporalidad, es parte de la obra y por lo tanto es más propia... y como todo en la vida si es más propio uno se envuelve más necesariamente...y el aprendizaje se da por la apropiación, quizás en ese momento no hay aprendizaje porque estoy muy metido en esto, pero al salir como fue tan mío tengo más capacidad de análisis.” Aspecto que vemos realizarse en la mayoría de los participantes directos de la obra *De la seducción a la violencia*, por lo que considero que si aumenta la capacidad de análisis. Sin embargo, es la capacidad de análisis de lo que sintieron con relación al otro no necesariamente del contenido o tesis que la obra propone (Fratini, 2015).

Espacio

Con respecto al espacio, al iniciar la obra la audiencia está sentada en un graderío no muy lejos de los bailarines. Porque siendo una propuesta interactiva busca acortar el espacio físico del teatro convencional. En la siguiente escena los bailarines y bailarinas llevan al público a un espacio más pequeño del que se encontraban anteriormente. Metafóricamente el espacio es sumamente importante, ya que percibimos como el juego es realizado en un espacio amplio y con más luz. Sin embargo, cuando cambian de cuarto el espacio es más pequeño, hay menos luz, y la relación que se suscita entre bailarín-público es la intimidad. El espacio en este caso invita (Goebbels, 2005) a tener una intimidad. Con respecto a esto el participante directo de la obra Paul Cepeda comenta: “En mi caso fue justo en la segunda parte, donde tuve un contacto mucho más cercano con la bailarina que estaba. Fui invitado a formar parte y solamente logramos tener una complicidad tan grande de movimiento. Y, como ese contacto físico, en ese aspecto compartir lo que uno piensa, pero claro, a través de movimientos corporales sin palabras. Fue como algo casi metafísico”. Observamos por un lado como está construido el espacio (variando de amplitud y estrechez) y por otro el uso de linternas colgadas en el techo que sirven como una propuesta para que los participantes las usen o no. Introducir la linterna otorgó participación, exploración, y responsabilidad al resto de individuos puesto que pudieron decidir que alumbrar y eso ya cambio muchísimo la escena en sí. Observamos aquí el valor de la cocreación puesto que ni la directora ni los bailarines establecen que se debe iluminar, son los participantes que lo hacen como lo sientan, claro dentro de un margen establecido, y eso ya transforma como se ve y vive la obra.

En este sentido podríamos considerar que esta obra es un proceso y no un producto final (Bishop, 2012) ya que al abrir el margen de participación la obra siempre está en constante

cambio y renovación. Sería difícil definirla como un producto ya finalizado porque cada público trae algo distinto y la obra nunca es la misma.

Por otro lado, vemos que en un momento dado de la obra el participante directo es llevado a sentarse en una silla muy cerca de una estructura que sostiene un bowl transparente lleno de agua, mientras observa como el bailarín y bailarina se ahogan en el bowl. Correa (2018) menciona “los participantes se sumergen en experiencias kinestésicas y sensoriales que aumentan y mantienen la conexión emotiva. De acuerdo con las entrevistas realizadas encontramos que la conexión emotiva se mantuvo a lo largo de la obra, sin embargo, al plantear el concepto de complicidad tres de los cinco participantes directos mencionaron que se sintieron cómplices en las dos primeras escenas, pero no se sintieron cómplices en la escena final. Podríamos proponer varias teorías de porque sucedió esto, la primera podría considerar que la distancia física en ese momento alejó emocionalmente al público, o que faltó que se les indicaran que tanto podían intervenir, o por otro lado mirar a esta reacción como una respuesta personal ante el contenido y temática de la obra. Considero que la última se acerca más a lo que mencionaron los participantes puesto que sintieron que la última escena era muy explícita y cruda. Carla Aguirre participante directa de la obra reflexionó lo siguiente; “la imagen que se me quedó más fue la del último. Tuve esa sensación de “bueno, ¿debí haber hecho algo o no?” Y tal vez plantearte la idea de que en realidad no se hizo nada y que era un acto muy violento. No sé, como pensarlo más a nivel de sociedad es preocupante hasta cierto punto, diría yo.” Con esto también nos damos cuenta que el nivel de intervención del público en la obra podría depender de sus contextos culturales y de la permisividad o no que se da en los mismos. Si lo planteáramos desde un punto de vista Aristotélico la audiencia debería ser considerada de acuerdo a sus características para poder abordarla. Sin embargo, esta obra en particular no tomó en consideración los contextos culturales.

Puesto que el participante Adrián Heredia comenta “a mí me hubiera gustado más tener algún tipo de indicación, o de sugerencia talvez, explícita de que se podía participar más, o participar menos, para no estar en esa mitad y saber si ser parte o no”. Esta investigación no tomo en cuenta eso, sin embargo, Correa (2018) cuenta que su en experiencia el público quiteño necesitaba de un permiso para entrar al contrario del público en Guayaquil y México. Quizás conviene que se realice un estudio cultural de los públicos a lo que se va a acercar para poder de esa manera establecer pautas que vayan de acuerdo con cada público. Con respecto a esto el grupo Tal vez plantea que eso se ha ido descubriendo a medida que se presenta la obra en distintos lugares y ahí se han encontrado con cosas que tiene que cambiar de acuerdo con el público.

“ESPERTARE”

Introducción

Espertare de acuerdo con directora del grupo Marcela Correa, tiene el objetivo de despertar la corporalidad de la audiencia como su nombre lo menciona y surgió desde una motivación de activar corporalmente a la audiencia. Correa (2019) se preguntó ¿Cómo puedo hacer para que el público se mueva? La obra ha sido presentada en un sin número de lugares sin embargo para esta investigación la obra fue presentada para dos grupos de estudiantes de la Universidad San Francisco.

La obra está constituida por cuatro momentos principalmente; el primer momento muestra la relación entre dos bailarines que dialogan utilizando un palo de bambú entre medio. La segunda relación se da entre un bailarín y un miembro del público asimismo utilizando el palo de bambú, aquí es el público el que guía al bailarín, en la tercera este rol se invierte y son ahora los bailarines quienes manipulan al miembro del público, y por último se quedan en escena público con público relacionándose a través de este objeto, mientras que los bailarines se sientan a observar.

El primer acercamiento

Al igual que en la obra *De la seducción a la violencia* se observará la mirada, estado de calma, simplicidad corporal, elemento (palo de bambú) para analizar la obra.

En *Espertare* la inmersión del público a escena sucede de una manera progresiva como lo es en la obra *De la seducción a la violencia*. En un inicio los bailarines y bailarinas se mantienen quietos mirándose fijamente a los ojos lo que parece que les permite entrar en

el *estado de escucha*. El bailarín e integrante del grupo Juan Fernando León menciona “el acercamiento es entrar en un estado de calma, de no pensar, de no juzgar, de solo mirarle al otro y permitir que algo pase. Cuando entramos sin una expectativa, o una necesidad de hacer algo, funciona mejor, pienso que el público se siente más bienvenido”. Con respecto a esto, Verónica Torres participante de la obra comenta “ellos tuvieron su momento, no apresuraron nada, no fue como en otros shows que entran y hacen lo uno y lo otro y se acabó, aquí fue a su tiempo y a su paso, si es necesario mover el brazo lo harán si no, no, y eso te trasmite, eso fue lo que sentí”. Decimos que fue progresivo en la medida en la que la primera escena sirve como entrada para que el público se conecte o relacione con el estado en el que se encuentran los bailarines y de esta manera “poner al oyente en una determinada disposición, inducir al público a un determinado estado de ánimo. Puesto que no tomamos las mismas decisiones afligidos que alegres, ni como amigos las mismas que como enemigos” (Aristóteles, 1998). A partir de las entrevistas observamos que esta determina disposición en la primera escena se logra a través del estado de calma, y la mirada entre los bailarines. La mayoría de los entrevistados y entrevistadas hicieron notorio la tranquilidad con la que se encontraban los bailarines y cómo eso les contagio. Uno de esos testimonios es el de Miguel Brito, quien dice “En la primera parte cuando bailaban los dos chicos sentía una conexión fuerte y clara entre ellos con la mirada y el cuerpo, al principio me sentía nervioso, no pensaba que iba a participar, pero me sentí inspirado por la mirada”. Al igual que sucede en la obra *De la seducción a la violencia*, la mirada neutra que trasladan los bailarines de sus prácticas diarias a escena es crucial para el público y eso se ve reflejado en sus testimonios. “Cuando se me acercó, la mirada intensa que ella dio me calmo, es raro porque se supone que cuando te miran intensamente te intimidan, pero esta vez me calmo bastante,” comenta Juliana Montalvo.

Por otro lado, la corporalidad que se maneja durante la obra responde a un lenguaje simple. El mismo que puede ser concebido como herramienta de persuasión. Carolina Eguiguren (bailarina integrante del grupo *Tal vez*) reflexiona: “hablaba sobre cómo cambio mi perspectiva de esta exigencia que tenía de mi misma de tener que hacer algo más complicado. Es importante volver a la simpleza y desde la simpleza también ponerle en una situación cómoda al espectador. No estoy alzando la pierna y haciendo cosas demasiado complicadas para que el espectador al entrar no sienta miedo de no llenar mis expectativas. Es ponerte a buscar desde la simpleza la conversación”. Este aspecto es importante para Heiner Goebbels (2005) ya representa una forma de descentralizar la escena. Con esto me refiero a que él y la bailarina se posicionan en una misma técnica corporal que el público que quizás no es tan activo corporalmente. Al utilizar esta herramienta se permite que ya no exista la diferenciación de un cuerpo con capacidades extraordinarias como lo menciona Eguiguren, sino que responde a un cuerpo ordinario (Banes, 2003).

Así pues, a diferencia de la segunda idea que propone Goebbels (2005), en donde el artista ya no es eje principal, en esta obra observamos que efectivamente el artista es el eje principal, y se va transformando a medida que la obra se desarrolla. Dado a que conocen los parámetros y la estructura de la obra, considero que los artistas dentro de *Esperare* son el eje principal en cuanto conducen y sostienen la obra, ya que son el hilo conductor para que la obra se desarrolle de la manera en la que este previsto, abriendo un espacio a la improvisación que se da al introducir al público en escena. Con respecto a eso Juan José Pozo, bailarín e integrante del grupo, menciona “Si bien estamos en primera instancia al servicio del público respondemos principalmente a la obra. La interacción es una parte de la obra y uno tiene que responder al todo. Responder a los deseos del público siempre

y cuando responda a los momentos o estructura de la obra”. Con esto observamos que no se trata de abrir libremente un espacio “democrático” para que realmente suceda lo que sea, al contrario, por ser una obra está contenida por una estructura específica que va de alguna manera cediendo y conduciéndose por los bailarines y porque tanto permiten ellos y ellas que se dé. Así la estructura de la obra les permite tener un control sobre lo que sucede en escena, poniendo los límites que consideren necesarios. Carolina Eguiguren, bailarina del grupo comenta “el límite es tan claro como el ceder, no dudar, si sabes que no te estás sintiendo cómodo o no va con la obra, si tienes un poder porque estas encima de una estructura”. En este sentido observamos que si el objetivo de las obras interactivas como lo propone Goebbels (2005) es de descentralizar la escena en esta obra no sucede eso, considerando que hay una dirección general a la cual responden tanto los bailarines como el público, que sería la estructura misma de la obra. De ahí que se expanda un espacio para dialogar con la audiencia es distinto.

Por otro lado, Ranciere (2009) menciona que “el espectador permanece ante una apariencia ignorando el proceso de producción de esa apariencia o realidad de cubre” (pg.11). Observamos que tanto la obra de la Seducción a la Violencia y Espertare cubren un proceso de producción que es evidentemente, este sería el cómo se preparan los artistas para estar en escena. El público desconoce eso, sin embargo, en estas obras interactivas se abre la posibilidad de crear un proceso del público en sí. De cómo este se desarrolla en la obra desde que entra en escena hasta que sale.

En este sentido quizás podríamos decir que los bailarines en estas obras son productores de situaciones Bishop (2012) para que se suscite el *hacer* de los participantes. “El hacer es fundamental para los seres humanos que aprenden a medida que imitan, repiten e

internalizan los actos de los demás” (Taylor, 2012) Con respecto a esto, la participante de la obra Camila Gallardo cuenta “cuando te están enseñando es como que te están haciendo calentar, pero luego en el que tú guías te están dando la confianza, es como cuando tu papá te dice toma las llaves del carro y por primera vez, sientes como que te está teniendo confianza, es algo así. Te confió, yo sé que puedes, inténtalo tú”. Esto se da en la segunda instancia de la obra en donde los bailarines después de haber guiado a otro bailarín, entregan el palo de bambú a un miembro del público para que lo guíe. Observamos que el cómo está construida la obra (los cuatro momentos explicados en un inicio), siguen a un *hacer* de Taylor (2012) que permite que la “gente asimile comportamientos al hacerlos, ensayarlos, actuarlos”.

Por esto los roles de guiar y ser guiado en la obra constituye una mayor amplitud en cuanto a la experiencia en la obra. Puesto que te permiten experimentar cada rol, imitando, haciendo e internalizando (Taylor, 2012).

Igualmente, a través de las entrevistas vemos que también existe un tercer rol en el cual el guiar y el ser guiado se difuminan. Así menciona Katherine Villalba, participante de la obra, “llegó ese momento en el que las dos estábamos tan conectadas que no sabíamos quién está guiando a quién. Al momento yo sentía que ella me guiaba totalmente hasta que moví mi mano y sentí que ella me respondía, y ahí si ya no sabía quién guiaba a quien”. En este sentido, podemos considerar que este tercer rol sería el dialogo que pretenden los bailarines de *Tal vez* sin embargo no siempre se da. Algunas participantes mencionan que el dialogo que tuvieron fue únicamente con el palo de bambú y no con el bailarín, considero que es igual de valido que relacionarse directamente con el bailarín puesto que cada una reflexionó sobre su relación con el objeto. Un ejemplo de esto es Pamela Giselle Flores que menciona “No estábamos imitando a una persona sino a un palo, tenías que tu ver cómo hacerlo, y no eras rígido, sino que eras fluido. Darme cuenta

que también puedo seguir a objetos, animales, no solo a personas, puedo solo quedarme un rato en el parque y ver como se mueven las hojas e imitar eso, ves el movimiento a veces en donde no existe o pensabas que no existía, eso fue lo que aprendí”. Observamos aquí que de igual manera hubo una reflexión significativa de la participante a pesar de sentir que no se había conectado directamente con el bailarín.

Aquí podemos percibir dado que el bailarín es una herramienta más, su función de medio para que el público sienta. Entonces observamos que la conexión con el bailarín no es el fin, puesto que el fin sería que exista un aprendizaje cualquiera sea este por parte de la audiencia.

Por otro lado, vemos que el rol de guiar puede ejercer un poder en escena que es preciso mirar. Se les preguntó a los bailarines si dentro de estas plataformas interactivas se habían sentido alguna vez abusados por el público, lo que respondieron fue lo siguiente; “Creo que es entender que es estar a disposición, pero no es ser un títere, porque uno decide cómo responder. Si hemos tenido bastantes públicos que cogen el palo como varita mágica y piensan que vamos a esforzarnos muchísimo para tratar de cumplir sus expectativas. Es necesario tener en cuenta que, aunque a veces estemos siendo manipulados, es una conversación. Siempre hay la herramienta de poder decir no. Saber que esa manipulación no es ciega, sino que sabemos dónde estamos parados y sabemos cómo podemos responder y que herramientas podemos utilizar, eso ya habla muchísimo”. Con respecto a esto, la participante Andrea Rodríguez comenta “a mí la verdad me gustó mucho más la parte de dirigir, porque sentía que yo era quién manipulaba a la otra persona diciendo quiero que te muevas hacia acá, o atrás, con más intensidad, con menos. Entrevistadora: ¿y eso de alguna manera no te dio poder?” Entrevistada: “Si bastante y

eso me pareció más divertido el hecho de yo manejarlo me sentí como con más libertad de poder hacerlo”. Esto nos lleva a reflexionar sobre la idea de interactividad como una manera de democratizar la escena (Banes, 200) que efectivamente se logra hasta cierto punto. Sin embargo, con esta obra vemos que si el público decide “revelarse” o ir más allá de lo que proponen los bailarines siempre va a ver un control puesto que es una obra y responde a una estructura como mencionamos anteriormente. Esto puede aclarar la idealización que se suele tener en cuanto a las plataformas interactivas como formas de democratización. Si bien las obras interactivas pueden también ser vistas como actos de manipulación por parte de los artistas Fratini (2015) y que el aprendizaje solo se da cuando “constatamos nuestra manipulación y las condiciones de complacencia o consenso en las que ésta se produce, dentro y fuera del marco establecido por la performance”. Se observa que a partir de las entrevistas el aprendizaje va más allá. Esta perspectiva que el verdadero aprendizaje de la participación recae en el reconocer que uno está siendo manipulado es limitante puesto que no considera los demás sentires de la audiencia como mencione anteriormente. Los cuales observamos a través de las obras del grupo Tal vez puesto que vemos que se da un aprendizaje significativo por parte del público, que recae en la corporalidad que los participantes experimentan y sienten con relación a sí mismos, a la otra persona, y a los demás elementos.

Además, con esta idealización me refiero a que por ejemplo los bailarines consideren únicamente que están “al servicio” del público y no niego eso, pero también es importante reconocer que son reguladores que no necesariamente permiten que el público se desarrolle en su totalidad o como quisiera si supiera la experiencia que va a vivir.

CONCLUSIONES

Como conclusión observamos que las herramientas de persuasión y entrenamiento que utiliza el grupo de danza *Tal vez* son sumamente significativas para lograr la interacción del público. En la mayoría de entrevistas se confirmó que la audiencia percibía un estado del bailarín que, desconociendo de las herramientas, se sentían relativamente cómodos y bienvenidos al entrar en escena. Lo que sugiere que efectivamente el grupo está logrando hasta cierto punto lo que teóricamente propone. Asimismo, la utilización de diferentes elementos como el balde, el agua, y el palo de bambú tuvieron un impacto diferente en cada una de las obras. En *Espertare* por ejemplo varios participantes se relacionaron más con el elemento que con el bailarín y bailarina. Al contrario, en la obra *De la seducción a la violencia* la relación fue más emotiva y cercana con los bailarines.

Por otro lado, observamos que el manejo del espacio es significativo a la hora de invitar a la audiencia como lo menciona Goebbels (2005). En la obra *De la seducción a la violencia* esto es más evidente puesto que cada ambiente está preparado en función a lo que la obra quiere lograr. A pesar de que los ambientes están contruidos de cierta manera para acercar al público, es notorio que existe una diferencia en las reflexiones de los participantes directos con relación a los indirectos. Observamos que los participantes indirectos sintieron que únicamente fueron espectadores y comentan que no se sintieron “cómplices de la obra”. A diferencia de los participantes directos que expresan mucha emotividad en torno a su participación. Esto rectificaría la teoría de Ranciere (2010) en cuanto el público únicamente observa es más fácil que este se sienta enajenado de la obra. En cambio, en la obra *Espertare* todos fueron participantes directos. Aquí observamos que los y las entrevistadas sintieron que la obra era un espacio en donde no había juicios

de valor, se sintieron importantes, y les proporcionó un momento para relajarse de lo cotidiano.

Por otro lado, Goebbels (2005) propone no habitar el espacio central sin embargo observamos que en *Espertare* si se ocupa el espacio central, pero responde a la simplicidad. El espacio central en la obra *Espertare* es sumamente sencillo y en un principio lo ocupan los bailarines. Sin embargo, esto cambia, y el público se convierte en los y las intérpretes. La obra va más allá de lo que Ranciere (2009) menciona “what is required is a theatre without spectators”. en el sentido en que no solo el público se vuelve “active participants”. sino que se convierten en los intérpretes, mientras que los bailarines rodean el espacio.

Esto es sumamente significativo puesto que como mencione anteriormente los entrevistados mencionaron que se sintieron importantes, valorados e incluidos. A pesar de que hay una estructura a la cual deben responder los artistas y el público, observamos que el abrir la posibilidad de participación genera una reflexión por parte de los entrevistados. En este sentido refutaríamos con Fratini (2015) puesto que este se centra en la capacidad crítica y desde la razón de las obras participativas y no necesariamente desde el sentir. Con las entrevistas realizadas nos muestran que el público inmerso principalmente en la obra *Espertare* considera que fue un momento para permitirse ser. Sin duda esto es una forma de descentralizar la escena (Banes, 1987) puesto que se cuestionan los roles clásicos establecidos de espectador y bailarín o bailarina. Además, proporciona la posibilidad de que personas que nunca hayan visto o entendido una obra de danza puedan vivirla como si fuera propia. Esto como menciona Correa (2017) aumenta la posibilidad de mantener una conexión emotiva, lo cual resulta en un aprendizaje.

Por otro lado, considero importante comentar que si bien para Debord (1967) y Ranciere (2009) lo que prima en la participación es el aspecto social, es de suma importancia considerar también el aspecto técnico. El grupo de danza *Tal vez* utilizando el lenguaje corporal sencillo para acercarse a su público. Lo que me hace cuestionar si se podría usar un lenguaje corporal complejo a medida que el público vaya introduciéndose cada vez más en estas dinámicas. En este sentido lo social no estaría por encima de lo técnico ni viceversa, estarían a la par. Esto lo menciono no con la intención de volver a los estándares corporales “técnicos” de lo clásico sino más bien abrir el campo a un sin número de posibilidades técnicas que se podrían explorar.

Con respecto a lo mencionado anteriormente, en las entrevistas los bailarines del grupo mencionan estar conscientes de que están al servicio del todo el cual engloba la estructura de la obra y la interacción con el público. Considero importante esto puesto que resalta su capacidad de ser concebido como un colaborador y un productor de situaciones (Bishop, 2012).

En cuanto a Aristóteles (1998) y sus propuestas persuasivas encontramos que son aplicables hasta cierto punto en el lenguaje corporal de esta investigación. Considerando que falta investigar a profundidad las diversas edades, clases sociales, y rasgos culturales que se propone en la retórica y que no han sido tratados en esta investigación. Sin embargo, observamos que existen ciertos postulados de Aristóteles (1998) que podrían traducirse en los aspectos que observamos en el grupo de danza *Tal vez* como lo son la claridad, el ubicar a la audiencia en un estado determinado y el convencer con el propio discurso.

Considero que el análisis de estas obras en cuanto a la relación del público es de gran importancia para las artes escénicas ecuatorianas ya que permite abrir las posibilidades

primero de cómo acercarse al público y segundo cuestionar las mismas prácticas participativas para generar distintos diálogos a partir de eso. Considero que estas entrevistas permiten a los bailarines y a la coreógrafa constatar el trabajo que están realizando y observar en lo que les corresponda como seguir mejorando y trabajando. A través de la investigación se puede deducir que estas obras participativas son una forma en la que el arte se torna nuevamente en una incorporación social y disfrute universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1998). *La Retórica*. Madrid: Alianza Editorial S.A
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Banes, S. (2003). *Reinventing dance in the 60s*. Madison: University of Wisconsin Press
- Eggleston, R. (1969). "General Principles Relating to Government and Public Support for the Performing Arts." In UNESCO-ANU Seminar on Public Support for the Performing Arts Proceedings, Vol. 1
- Radbourne, J. (2007). *The Quest for Self Actualization - Meeting New Consumer Needs in the Cultural Industries*.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- White, G. (2013). *Audience participation in theater*. Londres: Palgrave Mcmillan
- Stock, C (2011). *In Time Together: Viewing and Reviewing Contemporary Dance Practice*. Publicado por Queensland University of Technology.
- Guber, R. (2001). *La Etnografía, Metodo, Campo y Reflexividad*. Buenos Aires, Barcelona, Caracas, Guatemala, Lima, México, Panamá, Quito, San José, San Juan, San Salvador, Bogotá, Santiago: Grupo Editorial Norma.
- Fratini, R., Bernat, R. [Festival 10 sentidos].(2014, 12, 12). *Conferencia con Roger Bernat y Roberto Fratini - V Festival 10 Sentidos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t09wo3fuHwU>
- Fratini, R. (2015, 15 de junio). *Llindars de la inacció: nous estatuts i velles paradoxes del teatre de participació*. Barcelona: Agost Producciones. Recuperado de http://agostproduccions.com/blog/wp-content/uploads/2016/03/Nous-estatuts-i-velles-paradoxes-del-teatre-de-participacio_Roberto-Fratini.pdf

Hammer, D., & Wildavsky, A. (1990). La entrevista semi-estructurada de final abierto, aproximacion a una guia opertiva. *Historia, Antropologia y fuentes orales* , 23-61.

Heiner, G. (2015). *Aesthetic of absence*. Londres: Routhledge

Heiner, G. (2015). *Aesthetic of absence. What we don't see us attract us, four thesis on Calcutta by Rimini Protokol* (2008). Londres: Routhledge

LeCompte, M., & Shensul, J. (1999). *Designing and Conducting Ethnographic Research*. Boston: Altamira Press.

Sandoval, M. (2008). Metodologia Etnografica. *Bibliotecas Udlap* , 1-20.

ANEXO A: COMITÉ BIOÉTICA

Oficio No.CA-P2019-023TG-CEISH-USFQ



Comité de Ética de Investigación en
Seres Humanos (CEISH) Universidad San
Francisco de Quito



Quito, 1ro de mayo de 2019

Señorita
Daniela Cevallos
Investigadora Principal
Universidad San Francisco de Quito
Ciudad

Asunto: Aprobación del protocolo 2019-023TG

Referencia: Estudio "Análisis de la relación entre el público y el intérprete en las obras de danza del grupo Tal vez de la Universidad San Francisco de Quito".

De mi mejor consideración:

El Comité de Ética de Investigación en Seres Humanos (CEISH) de la Universidad San Francisco de Quito, notifica a usted que su estudio ha sido aprobado el día de hoy, por el período de un año calendario (365 días), desde el 1ro. de mayo de 2019 hasta el 30 de abril de 2020. Este estudio ha sido aprobado con las siguientes características:

Código del estudio	P2019-023TG
Categoría de revisión según los investigadores participantes	Tesis de grado
Tipo de estudio según su naturaleza	Estudio cualitativo etnográfico
Área de estudio	Humanidades, Artes Liberales
Nivel de riesgo	Mínimo , por lo cual se lo considera un estudio "exento", ya que se realizarán entrevistas a profundidad y un grupo focal para temas culturales, guardando el anonimato de los participantes, lo cual no sobrepasa el umbral de riesgo mínimo para investigación en seres humanos.

El proceso que se realizó para llegar a la aprobación de este estudio fue:

1. Recepción de la solicitud de revisión por parte del investigador principal, que incluyó los siguientes documentos:
 - 1.1. Formulario de presentación del protocolo (solicitud), 7 páginas
 - 1.2. Solicitud de No aplicación del formulario de consentimiento informado, 2 páginas
 - 1.3. Hoja de vida de la investigadora principal, 1 páginas
 - 1.4. Instrumentos de recolección de datos que incluyen:
 - 1.4.1. Preguntas para encuesta a profundidad, 1 página

Página 1 de 3



Oficio No.CA-P2019-023TG-CEISH-USFQ

1.4.2. Preguntas semiestructuradas para grupo focal, 1 página

2. Previsión por la coordinadoción de gestión del CEISH y revisión por parte del Presidente del CEISH-USFQ, por ser **exento**.
3. Revisión de respuestas a las observaciones del comité, receptadas el 1ro de mayo de 2019.
4. Elaboración de la carta de aprobación una vez se verificó que todas las observaciones realizadas por la CEISH-USFQ fueron respondidas.

El protocolo revisado cumple con los siguientes parámetros:

- Establece metas reales y alcanzables dentro del tiempo planificado.
- Propone objetivos con significancia científica y que cuentan con sustento bibliográfico.
- Describe procedimientos para minimizar los riesgos que podrían presentarse durante la ejecución del estudio.
- Presenta evidencia de que los riesgos son razonables (no sobrepasa el riesgo mínimo) en relación con los beneficios que se esperan, como resultado del estudio.
- Asegura la participación de los sujetos en el estudio, por medio de un consentimiento informado, claro y completo.
- Ofrece a los participantes la opción de no participar o retirarse en cualquier fase de ejecución del estudio.
- Asegura la privacidad de los sujetos y la confidencialidad de los datos durante todas las fases del estudio: recolección, implementación, análisis de datos y almacenamiento.
- Detalla las responsabilidades de los investigadores.

Si el estudio se extendiera más allá de la fecha de término aprobada en esta carta, el investigador principal deberá solicitar una extensión con al menos treinta (30) días de anticipación de la fecha de término.

La aprobación de este estudio conlleva las siguientes responsabilidades relacionadas con el protocolo presentado:

- El investigador principal es la persona responsable de informar al CEISH-USFQ, dentro de las siguientes 48 horas de ocurrido el evento, sobre cualquier desviación del estudio y que tuvieren lugar durante su implementación. En el reporte al CEISH-USFQ se deberá describir los procesos y medidas tomadas para corregir la desviación
- El CEISH-USFQ no se responsabiliza por datos que hayan sido recolectados antes de la fecha de aprobación de este estudio. Los datos recolectados antes de la fecha de esta carta no podrán ser publicados o incluidos en los resultados.
- El investigador principal es responsable por la ejecución correcta y ética de la investigación, respetando los documentos y condiciones aprobadas por el CEISH-USFQ, así como la legislación vigente aplicable y los estándares nacionales e internacionales en la materia.
- El investigador principal deberá notificar al CEISH-USFQ la fecha de terminación del estudio. en un plazo no mayor de 30 días de finalizadas las actividades.



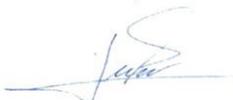
Oficio No.CA-P2019-023TG-CEISH-USFQ

El CEISH - USFQ aprueba el estudio con base en las revisiones realizadas como estudio exento, y que se sustentan en el informe IRE-004-2019-023TG. Sin embargo, la veracidad de los datos de la información presentada es sola responsabilidad del investigador principal del estudio, por lo cual el CEISH-USFQ deslinda cualquier responsabilidad en cuanto a la veracidad de la información presentada.

Para agilizar los procesos de respuesta de inquietudes o solicitudes, para toda correspondencia o comunicación futura con el CEISH-USFQ debe hacer referencia al código de aprobación de este estudio: **2019-022TG**.

El CEISH-USFQ responderá cualquier inquietud que pudiese surgir tanto de los participantes como de los investigadores a lo largo de la implementación del estudio, y desea a los investigadores el mayor de los éxitos en su investigación.

Atentamente,



Iván Sisa, MD, MPH, MS
Presidente CEISH-USFQ
isisa@usfq.edu.ec
297-1700, ext.1149



IS/ammt

