

Proceso creativo de las artes escénicas a partir de la percepción y del uso del azar: narrativa etnográfica de una didáctica que aporta a su desarrollo

Creative process of the performing arts from the perception and use of chance: Ethnographic narrative of a didactic that contributes to its development

CLARA DONOSO LÓPEZ

Universidad de Cuenca / clarita.donoso@ucuenca.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3717-7515>

RESUMEN: La presente narrativa etnográfica tiene como objetivo dejar testimonio del trabajo realizado con cuarto ciclo de la carrera de Artes Escénicas durante los años pasados y que se ha consolidado en el presente, para la cual se han utilizado dos principios seleccionados y que concurren en este proceso de investigación para desarrollar la creatividad escénica: las nociones de percepción de la corporeidad y el azar, las mismas que conjugadas y organizadas, han dado paso a esta didáctica que aporta al desarrollo de la creatividad, en los estudiantes; esta a su vez ha sido observada durante su aplicación para analizar su eficacia en el cumplimiento de objetivos.

PALABRAS CLAVE: narrativa etnográfica, didáctica, creatividad escénica, percepción, corporeidad, azar

ABSTRACT: The objective of this ethnographic narrative is to leave a testimony of the work carried out with the four cycle of the Performing Arts career during de past years and that has been consolidated in the present, for which two selected principles have been used and concur in this process of research to develop scenic creativity: the notions of perception of corporeality and chance, the same as conjugated, organized, have given way to this didactics that contributes to the development of creativity in students, this in turn has been observed during its application to analyze effectiveness in meeting objectives.

KEY WORDS: ethnographic narrative, didactics, scenic creativity, perception, corporeality, chance

RECIBIDO: 31 de mayo de 2022 / **APROBADO:** 24 de junio de 2022

1. CONTEXTUALIZACIÓN

1.1 El uso de la percepción de la corporeidad

Dentro de cada clase práctica de danza contemporánea, se planifican espacios de tiempo en los que es imperioso promover el fortalecimiento, la elongación del cuerpo, la aplicación de técnicas y también otros para desarrollar la imaginación de las y los estudiantes con una perspectiva de libertad de expresión y acción, a través del desarrollo de una conciencia y autoobservación cada vez más presentes como base de su formación, para apoyar la existencia de autores de obras reflexivas, creativas y tal vez audaces.

Concurren varios espacios en los que, luego de fortalecer, alongar y bailar, la imaginación y su percepción se revitalizan en las mentes de cada una y uno, gracias a las etapas de exploración o investigación corpórea. Para esta herramienta didáctica que se expone en los siguientes párrafos se hará uso de dos elementos concurrentes: la investigación escénica desde la percepción de la corporeidad, no únicamente de cuerpo, y el azar como principio que paradójicamente contribuye a la reorganización de los elementos de la escena.

Se hace hincapié en el término corporeidad en el sentido pleno al que se refirió Maurice Merleau-Ponty sobre la existencia de una conciencia y una intencionalidad del cuerpo que afectan a lo que lo rodea, un cuerpo que trasciende en el espacio en que es y se expresa cada individuo: “En la medida en que tengo manos, pies, un cuerpo, sostengo a mi alrededor intenciones que no son dependientes de mis decisiones y que afectan a lo que me rodea de una manera que yo no elijo” (Merleau-Ponty, 1993).

A criterio de quien escribe, Merleau Ponty reflexiona sobre su percepción de aquellas intenciones que afectan a lo que lo rodea, sin contar con las decisiones conscientes de cada ser; podría entonces remitirse al cuerpo emocional, además del físico, construido con todas y cada una de las experiencias de la vida; a la mente y su constructo socio-cultural, al imaginario individual y colectivo, entre otros, que son los que detonan los comportamientos humanos más auténticos e incluso desbordados; todos estos elementos conforman la corporeidad de cada ser humano que habita este plano de existencia.

A esta percepción sobre las acciones y reacciones de la corporeidad con la que contamos los artistas escénicos como único instrumento para el arte; a ella acudimos en cada momento de investigación escénica, pues, cada estudiante se mueve, baila, habla y habita un espacio desde sus propias construcciones emocionales, mentales, sociales y culturales, religiosas, sus propios deseos, miedos y sus posibilidades de transgredirlos.

Desde esta perspectiva, cada clase de danza es una suma de elementos intangibles, de percepciones que convocan al movimiento y a la expresión. Según Paul Valéry:

Nuestra sensibilidad produce este efecto de romper en nosotros a cada instante esa especie de sueño que se concertaría con la monotonía de la vida profunda de las funciones de la vida. Debemos sentirnos sacudidos, advertidos, despertados a cada instante por algunas desigualdades, por algunos acontecimientos del medio, algunas modificaciones en el desenvolvimiento fisiológico; y tenemos órganos, poseemos todo un sistema especializado que nos allana inopinada y frecuentemente a lo nuevo, que nos urge a encontrar la adaptación conveniente a la circunstancia, a la actitud, al acto, al traslado o la deformación que anularán o acentuarán los efectos de la novedad. Este sistema es el de nuestros sentidos (Valéry, 1945, pág. 87)

Estos sentidos que forman parte de cada individuo y que, en el caso de la creatividad artística, son un instrumento potente que se afina cada vez más, pues a través de ellos se perciben las diversas situaciones que despiertan, mueven, sacuden, advierten, conmueven y actúan como detonantes de la improvisación y la posterior consolidación de una performance, muestra u obra escénica.

1.2 El azar y Merce Cunningham: segundo referente

Ante la fuerza protagónica de la corporeidad en la práctica escénica y en la vida, de manera antagónica y complementaria aparece ineludiblemente el azar, que va determinando las decisiones tomadas. El coreógrafo norteamericano Merce Cunningham usó esta noción en sus obras, durante su primera etapa compositiva, con la que influyó fuertemente en las manifestaciones artísticas posmodernas del movimiento de la Judson Church, en Brooklin, New York, durante las décadas de los sesenta y setenta, y se ha mantenido como uno de los ejemplos de la danza vanguardista, a pesar de su muerte en 2009, hasta el momento sobre todo por sus reflexiones al respecto. Sobre su trabajo Delfin Colomé menciona:

Hay en Cunningham como en Cage —o *con* Cage—, una postura ética que lleva a la convulsión, a la revolución estética... Constituía en todos los planos, un paso necesario hacia el límite, primero para ir al extremo de la abstracción, después para salirse de ella. Esta puesta en duda radical de todos los postulados sobre los que la danza, en todas las épocas y civilizaciones ha podido fundarse, se trata de

un momento necesario que nos lleva, de alguna manera, a un año cero de la danza y nos permite así repensar su sentido, sus principios y sus métodos después de hacer tabla rasa de todos los prejuicios. (Colomé, 1998, págs. 41,42)

En efecto, tanto Cunningham en la danza, como Cage en la música, indagaron profusamente en los caminos creativos basados en improvisaciones; especialmente el primero, se especializó en la organización u ordenamiento de las secuencias del movimiento al azar o de forma aleatoria, con el uso de los dados y del *I Ching*¹, sin embargo, de no haber sido la única forma a través de la cual compuso, puede aseverarse que ha sido una de las que ha llamado la atención de los teóricos e historiadores.

Respecto de este tema el coreógrafo, en una entrevista realizada por Nancy Dalva para *Dance Magazine*, afirmó creer en su existencia, aunque no necesariamente funcione de una forma complicada y científica, sino que se lo ve en los elementos aleatorios en todas partes. El azar aparecía cuando consultaba el *I Ching* lanzando los dados para preguntar por la suerte y aceptar lo que se predice en ese momento y en ese lugar. El próximo momento y lugar podían cambiar, ser diferentes (p. 61).

De esta forma aseveró haberse interpuesto en su propio camino y usar la fortuna o suerte predicha para él para crear un orden de los movimientos en sus danzas.

Then of course the thing is to put it together, to somehow make 'How do you get from one to the other?' But that's what it is. [...] You carefully set up -or I do. I have to set up what I am going to cast from: what kind of material for each dance, something about the time, and something about the space. And then, through the chance means, it's determined what that movement is and how long it takes and where it is. (Cunningham, 1988)²

Cunningham, quizás por la época en que vivió, bajo la influencia de la filosofía dadaísta y con la profunda necesidad de repensar los *status quo* de las hegemonías del poder, tanto a nivel político como estético, educacional, poético, lo cuestionaba todo en la danza, desde la función del coreógrafo, el espacio central del escenario para los

¹ *I Ching* conocido también como el libro de las mutaciones, apareció en la China 2000 años antes de la era común y ha sido consultado a manera de oráculo por los pueblos de Oriente para predecir el futuro ante la necesidad de la toma de grandes decisiones.

² Entonces, por supuesto, la cuestión es ponerlos juntos, y ¿cómo conseguir que el uno llegue al otro? Pero eso es lo que es... tengo que una configuración cuidadosa de lo que voy a lanzar al azar, qué tipo de material para cada danza, algo sobre el tiempo y algo sobre el espacio. Y luego, a través del azar se determina el movimiento, la amplitud del tiempo que tomará y en qué lugar estará. (Traducción de la autora).

protagonistas de una obra, el maridaje entre danza y música, entre otros temas, desplegó también sus argumentaciones que defendieron a la danza como arte independiente y no mixto, es decir, un arte que no nace o surge de otras manifestaciones, sino que tiene un valor *per se*, que es capaz de expresarse desde sí y por sí mismo, afirmó categóricamente: “el tema de la danza es la danza misma” (Colomé, 1998, pág. 44). Lema con el cual reconfirmó uno de los principios del Pop Art, que asevera que la obra de arte no representa la realidad, sino que la obra es en sí una realidad. Desde esta propuesta de Cunningham aparecen las subsiguientes poéticas actuales que prescinden del argumento al que estaban acostumbrados tanto los coreógrafos como los bailarines y el público; “Yo bailo porque me produce un profundo placer hacerlo, no solamente por las preguntas que surgen a través de la danza, sino por la danza misma” dijo en la entrevista realizada por Jacqueline Lesschaeve. (Lesschaeve, 2009, pág. 95).

En su historia compositiva, durante la presentación de la obra creada colectivamente, iniciaba esta y a la vez iniciaba la sonorización compuesta por Cage, que podía ser una improvisación, anécdotas de la vida del bailarín narradas al micrófono por el músico y ajena a los movimientos coreografiados, o también había sido compuesta sin ningún nexo creativo con la danza. Así pues, de las conversaciones con Lesschaeve se desprende la siguiente pregunta y su consabida respuesta muy al estilo de Merce:

J.L.: ¿Así que entonces todavía bailabas con música?

M.C.: No exactamente, y lo que había escrito John tampoco era para mi coreografía: Los dos trabajamos de forma independiente, en el marco de una estructura que habíamos acordado. (Lesschaeve, 2009, pág. 91)

Siguiendo esta contextualización, la didáctica que se narrará a continuación se basa en la percepción de cada estudiante sobre un tema que cause interés personal, la traducción de esta investigación a signos corpóreos; su posterior anotación descriptiva y consiguiente deconstrucción de la notación, luego vendrá la utilización del azar para la etapa de reorganización de una coreografía o partitura utilizando una forma simple y aleatoria, para generar un nuevo orden e incluso una segunda parte que nace de la preexistente, pero que es radicalmente distinta y que a su vez puede ser la continuación o puede constituirse en otra escena.

1.3 Los objetivos

1. Aprender sobre las nociones de percepción corpórea y la aplicación del azar en las obras de Merce Cunningham.

2. Encontrar otro tipo de movimientos que resultan de un proceso diferente en su construcción a través de la práctica de la presente didáctica.
3. Desarrollar la concentración mental y la psicomotricidad de cada estudiante al juntar fragmentos para crear una nueva composición.
4. Aprender a tomar decisiones rápidas al momento de juntar los fragmentos y los nuevos movimientos para reorganizar la nueva secuencia.

Para el logro de los objetivos se ha puesto en práctica la sistematización basada en las nociones antes mencionadas, tanto escénicas como de reflexión social; esta sistematización ha sido aplicada dentro de los contenidos de la cátedra de Danza Contemporánea IV de la carrera en Artes Escénicas, a través de los espacios de investigación corporal o corpórea. Luego de su práctica y observación, hoy se realiza narrativa que muestra que el arte y la ciencia tienen puntos en común, como desde la época griega se ha planteado: una técnica o sistematización que se aplica para generar nuevos conocimientos a través del intelecto y la razón. Cada área del conocimiento humano y su investigación tiene sus propias características que la diferencian de otra, tanto en sus principios como en sus dinámicas internas, en sus estructuras y métodos, lo cual únicamente contribuye al conocimiento desde sus espacios, no por ello dejan de ser lo que son: áreas del conocimiento que contribuyen o no a la vida de los seres humanos.

The dissimilarities between academic disciplines as biotechnology, economics, historiography and law are so great in terms of epistemology, methodology, internal dynamics and social organisation that it is hard to identify either Mode 1 or Mode 2 research there. From this point of view, artistic research practice differs no more from the practices in laboratories or cultural historiography than the latter differ from econometrics or architecture. There are therefore no good reasons to exclude artistic research from the broad domain of academic and technological endeavour, or of research and development in the sense of the Frascati Manual. In fact, even though artistic research may not always be easy to incorporate into existing disciplinary or academic structures, its distinctive ontological, epistemological and methodological framework, its social and intellectual organisation, and its specific forms of engagement, talent development and quality control all serve to highlight what academic research could also potentially be – a thorough and sensitive investigation, exploration and mobilisation of the affective and cognitive propensities of the human mind in their

coherence, and of the artistic products of that mind. (Borgdorff, 2009, págs. 15-16)³

Para el desarrollo esquemático de este texto a fin de abordarlo como una Narrativa Etnográfica, se ha tomado como referencia el Modelo Estructural Explicado y Ejemplo para la Documentación Narrativa de Experiencias Artísticas y Artístico-pedagógicas (Moya & Choin, 2022).

Patricia Cardona, habla de “la poética de la didáctica de la enseñanza en arte” (Cardona, 2012), a través de un modo personal de esculpir en los estudiantes con su conocimiento técnico pero también imaginativo, es un hacer que no olvida el pensar en estrategias con las que se pueda inspirar o atraerlos a que apuesten por el desarrollo de la creatividad, que todos poseen y que pocos la potencian, analizan y explotan.

Desde estos últimos referentes citados: Borgdorff, Moya, Choin y Cardona, se ha desarrollado formalmente la presente narrativa que compendia en sí las herramientas iniciales de las que surgió la presente didáctica: La percepción corpórea y el azar combinados con los objetivos de desarrollar la creatividad, ejercitar la memoria y llegar a descubrir otros modos de investigación para la composición escénica.

2. NARRATIVA

Esta herramienta ha ayudado a descubrir movimientos y desarrollar la imaginación, así como también ha generado mayor audacia en las y los estudiantes a la hora de proponer sus improvisaciones en las clases de investigación corporal, en las que en lugar de plantear la rutina de danza se les ha planteado que reflexionen sobre un tema de interés de cada uno de ellos. Así, pues, se ha procedido de la siguiente manera:

³ Las diferencias entre disciplinas académicas como la biotecnología, la economía, la historiografía y el derecho son tan grandes en términos de epistemología, metodología, dinámica interna y organización social que es difícil identificar la investigación del Modo 1 o el Modo 2. Desde este punto de vista la investigación artística no difiere más de las prácticas en los laboratorios o de la historiografía cultural de lo que estos últimos difieren de la econometría o de la arquitectura. Por tanto, no hay buenas razones para excluir la investigación artística del amplio dominio del esfuerzo académico y tecnológico, o de investigación y desarrollo en el sentido del Manual de Frascati... sus características ontológicas, epistemológicas y marco metodológico, su organización social e intelectual, y sus formas específicas de compromiso, desarrollo del talento y el control de calidad sirven para resaltar lo que la investigación académica también podría ser potencialmente: una minuciosa y sensible investigación, exploración y movilización de lo afectivo y propensiones cognitivas de la mente humana en su coherencia, y de los productos artísticos de esa mente.

2.1 Planteamiento del tema y su traducción al movimiento corpóreo

Cada estudiante leyó varios textos, escogió su temática que trasladaría a signos corpóreos y creó una secuencia de movimientos que para él o ella tenían significado, sin importar que el espectador los entienda, la tarea consistió en dejar que ellos imaginen el movimiento que represente a cada palabra de su tema a explorar.

La premisa o planteamiento del tema está descrito en breves palabras; sin embargo, este paso es importante, puesto que requiere investigar y reflexionar sobre el tema que se va a abordar, ya que será el detonante de la exploración corporal por la que se obtendrán movimientos.

Los seres humanos apreciamos y asumimos las diversas situaciones a través de la percepción, que no es precisamente la realidad, por eso es importante que la secuencia de movimientos nazca de esa apreciación sobre situación vivida, vista u oída porque deben ser asumidos desde cada cuerpo con honesta emoción. Por supuesto que luego deben ser ensayados o repetidos una y otra vez, hasta tener suficiente material, para luego decantarlos, purificar o limpiarlos y seleccionar los más precisos y pertinentes.

Es necesario prever que las propuestas creativas no nacen de inmediato y es totalmente aceptable si los estudiantes consideran necesario cambiar o modificar la temática en la cual se enfocaron inicialmente, añadir otros puntos de vista, enriquecerla o minimizarla, porque esa es la instancia de concepción del tema de la investigación en que se enfocarán para encaminarse a la creación o traslación de dicha temática a movimientos corpóreos, con los cuales cada uno de ellos encuentren o les doten de un sentido o significado. Por esta razón es vital que ellos se identifiquen como individuos con su tema de trabajo, se sientan sacudidos, advertidos o conmovidos.

Esto implica una rigurosidad en el proceso de construcción: observación de detalles emocionales y físicos, reflexión sobre cómo convertir, trasladar o traducir esa observación inicial que los conmueve, en una obra escénica que garantice originalidad.

2.2 Organización de los elementos simbólicos

Es preferible que estos movimientos tengan cierta elaboración, abstracción o deformación con el fin de que no sean una simple copia de la cotidianidad de cada individuo y con el objetivo de que no sean fácilmente reconocidos, sería óptimo si estos tuvieran significado únicamente para quien los propone. Sin embargo, hemos probado que también con movimientos cotidianos aunados a nociones dancísticas han funcionado.

Es importante otorgarle un tempo y una calidad del movimiento a cada acción creada, con el objeto de que desde lo micro hacia lo macro se observe una nueva capa compositiva que será el tiempo o bio-ritmo de la composición, este puede ser: lento o en cuatro tiempos, medio-lento o en dos tiempos, rápido o en un tiempo, rapidísimo en $\frac{1}{4}$ de tiempo. Es muy interesante proponer la conjugación de los tiempos entre sí, porque la escena cobra una textura y expresión diferente.

Si son algunas escenas, se puede distribuir las temporalidades entre cada una de ellas para acentuar el significado requerido por la o el autor. Si es una sola escena puede adoptarse una temporalidad específica o puede hacerse una escena con diversas temporalidades, de acuerdo con lo que sea necesario.

Las escenas construidas deben ser ensayadas repetidamente para desarrollar una secuencia orgánica; es decir, que las acciones preconcebidas dancísticamente y los nexos entre una y otra, deben verse naturales, aunque en realidad son artificiosos.

Un recurso interesante es la filmación de los ensayos, pues sirve de apoyo a manera de memoria del proceso compositivo para resolver dudas que surgen a lo largo de las repeticiones.

2.2.1 Describir los movimientos creados en el orden en que aparecieron y deconstruirlos, cortarlos o fragmentarlos a fin de imaginar obtener un montón de papeles con palabras y frases inconclusas

Con las dos dinámicas anteriores, realizó una descripción totalmente detallada de cada movimiento; fue importante advertir a los estudiantes que mientras más escriban sobre el proceso para ejecutar cada movimiento, mayor cantidad de material escénico obtendrían para utilizar en los siguientes pasos.

Los estudiantes sienten cierto desconcierto cuando se les pide deconstruir el documento en que se recopiló el orden inicial de sus rutinas de danza pues, luego de haber realizado varias repeticiones, se creó una sensación de certeza o espacio de confort del cual pronto tendrían que salir. Sin embargo, a lo largo de las experiencias con diferentes grupos de estudio se ha observado que asumen el reto de reorganizar algo que se encuentra fragmentado, este es un acto de observación meramente formal del movimiento; es decir, que mientras en el primer paso usaron sus emociones para construir, ahora será importante mirar únicamente a las formas.

2.2.2 Usar el azar en la reconstrucción de un nuevo orden escénico

Podría utilizarse la fragmentación del texto que seleccionaron al inicio de este ejercicio, en diversas frases o palabras que simbolicen o hagan una alusión determinada, y dejarían al espectador con cierta incertidumbre. Esta posibilidad es útil cuando se busca un producto escénico abstracto que prescinda de la narratividad tradicional o aristotélica.

Durante el proceso de creación, el autor está sometido a la aparición de emociones imprevisibles, esto hace que la planificación realizada para ejecutar la obra de manera organizada se vea interrumpida por la existencia de múltiples niveles de energía que tienen un papel preponderante conjuntamente con el azar. Merce Cunningham se ha referido a él en varias ocasiones, cuando ha buscado en las casualidades, imprevistos o improvisaciones, distintos componentes escénicos importantes, un ejemplo de ello es la utilización de los dados para organizar los movimientos de sus bailarines en una coreografía.

En el caso de estudio que se describe hoy se acudió también, en la etapa de reconstrucción, a la rutina corpórea concebida, pues se la desbarató aún más alborotando todos los fragmentos de papel y luego se sacó cada uno al azar para empezar a construir otra descripción aleatoria y diferente, en la que incluso las emociones fueron otras. En momentos hubo molestia o estrés y, en otros, gran sorpresa al ver la nueva composición.

Esta reconstrucción en papel tomó varias formas, hubo un estudiante que decidió hacerla en una línea larga como si fuese una cinta métrica y la utilizó como paisaje sonoro de la reconstrucción corporal que ejecutaba otra alumna.

2.2.3 Encontrar una nueva coherencia en la incoherencia

Este nuevo orden generado al azar o el nuevo texto de descripción de movimientos, totalmente incoherente, fue leído e interpretado con el cuerpo. El objetivo fue en lo posible construir otras formas, enlazarlas y dar fluidez a los movimientos cortados o fragmentados quizás por la mitad o menos. Es la construcción del nuevo ordenamiento que partió de la forma precedente hacia una nueva forma.

La filmación del proceso, en las de improvisación corporal y las de organización, deconstrucción y reorganización, es primordial, pues demostrará el resultado inicial, puramente simbólico, y el resultado final, el traspaso de los símbolos, pasa a la abstracción parcial o total, de acuerdo con las decisiones tomadas por el intérprete y autor.

3. CONCLUSIONES

Se observó que aparecen nuevos movimientos que provienen del ejercicio mental de reorganizar un caos generado voluntariamente a fin de constatar otras formas de crear y otras formas en los movimientos que no nacen precisamente de la voluntad o de la decisión de una corporeidad; sino por el contrario, aparecieron por el azar al que se acudió voluntariamente en un ejercicio que activa la imaginación, la creatividad y la concentración.

Estos movimientos podrían mantenerse diferentes de los precedentes, mediante el acto volitivo del intérprete y de la coreógrafa de conservar las calidades y cortes abruptos que inicialmente aparecen, pero hasta el momento, mediante los ensayos frecuentes se encuentra una tendencia a homogeneizarlos en su calidad fluida al igual que lo es la primera secuencia.

Efectivamente, se evidenció que los estudiantes hicieron un esfuerzo en la concentración para sacar adelante cada secuencia reorganizada, lo que también contribuyó a un mayor uso de la memoria para sincronizarlo, y posterior a varios ensayos se logró una organicidad que permitirá fusionar la primera secuencia (preexistente) con la segunda (reconstruida o reorganizada).

Este trabajo generó en los estudiantes diferentes tipos de emociones, inicialmente el interés por una temática a la que llegan sin mucha autoobservación, pero que se puede afirmar que es porque algo de la misma hace que se identifique con su corporeidad; luego apareció el desconcierto al momento de fraccionar o cortar sus composiciones, también un tipo de frustración al enfrentarse a la reorganización, y finalmente una sensación de agrado y satisfacción por haberlo conseguido.

Se sintieron gratamente sorprendidos por la poética de su nueva composición después del esfuerzo físico, mental y emocional.

Se ha constatado que este ejercicio potenció aún más la concentración de la mente en la ejecución a fin de volver coherente o quizás orgánico algo que nació de la incoherencia. Se requirieron varios días de ensayo para que se logre la fluidez hasta que el cerebro se adapte a este nuevo orden de sucesión de movimientos y en lugar de pensarlos previo a ejecutarlos, se los ejecute natural y expresivamente.

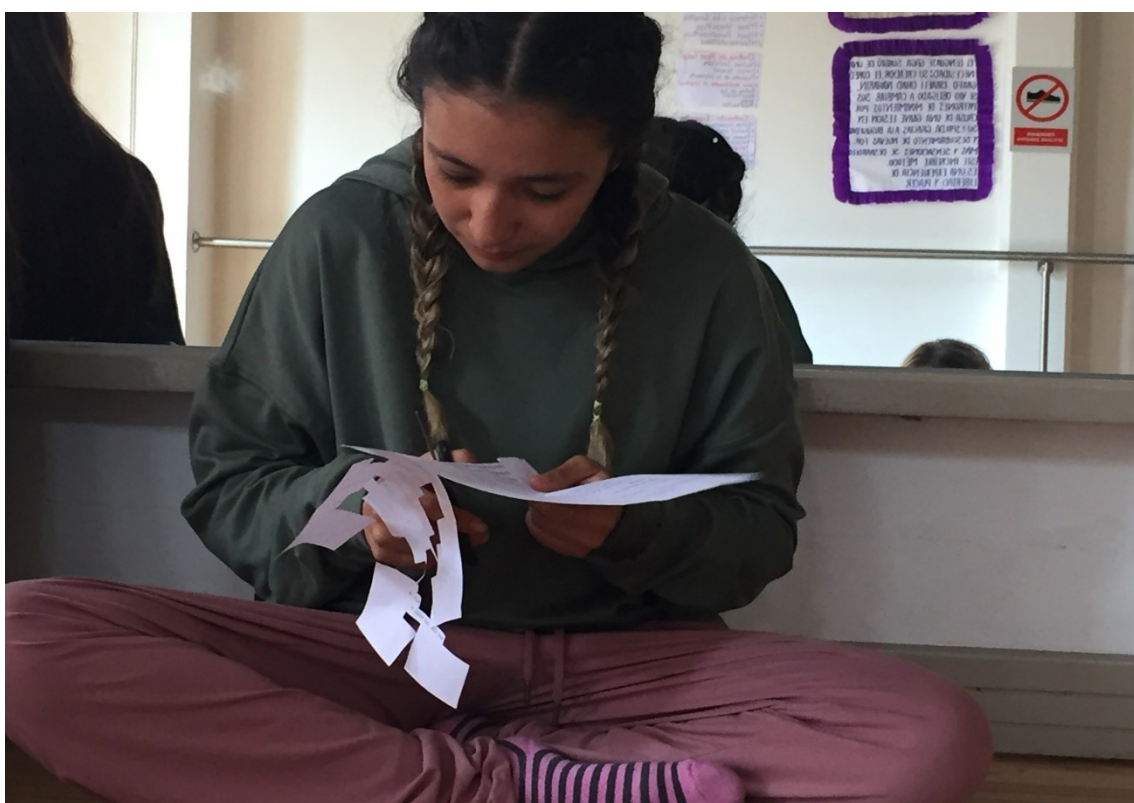
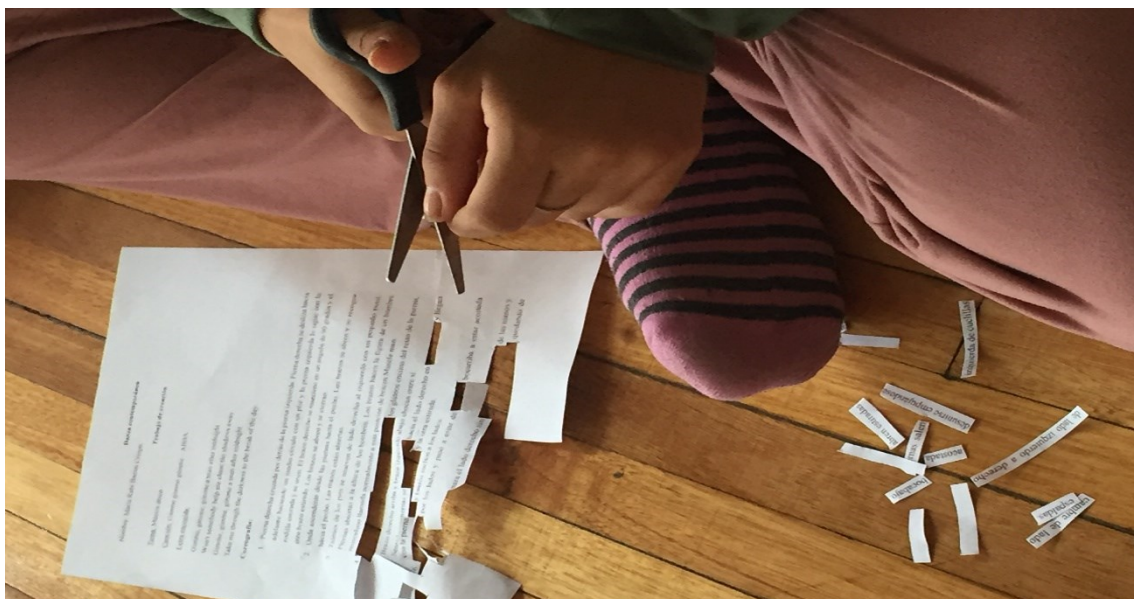
En esta lista de acciones descrita se observó una estética o poética diferente, invertida, abstracta e incoherente, y puede potenciarse utilizando las calidades de movimiento, en la medida en la que el autor, director o coreógrafo lo requiera. Por la experiencia se puede aseverar que nacen movimientos que no hubiesen sido imaginados individual o

colectivamente. Al momento se observó una tendencia del grupo a homogeneizar el movimiento fusionándolo con la primera secuencia.

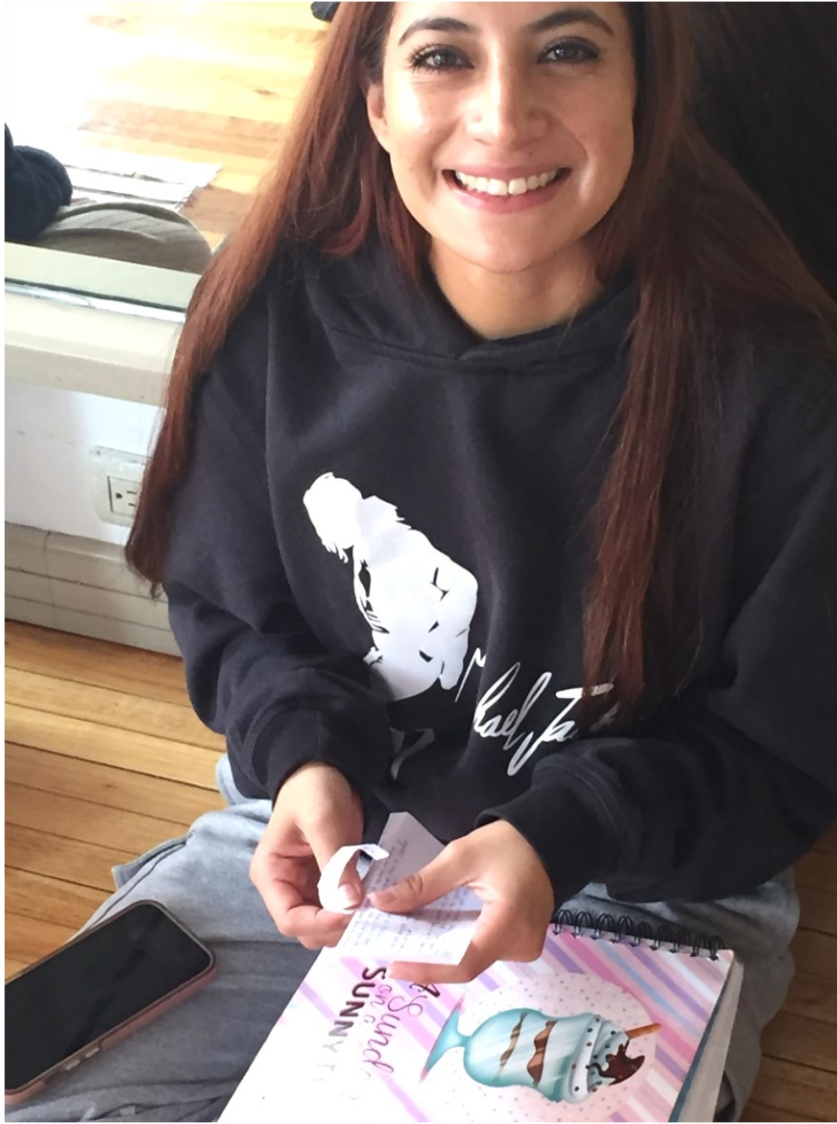
BIBLIOGRAFÍA

- Borgdorff, H. (2009). *Artistic Research within the Fields of Science. Sensuous Knowledge*. Bergen: Bergen National Academy of Arts.
- Cardona, P. (2012). *La poética de la enseñanza de la danza. Una experiencia*. México: INBA.
- Colomé, D. (1998). *El Indiscreto encanto de la Danza*. Madrid: Turner.
- Cunningham, M. E. (1 de marzo de 2022 fecha de consulta de marzo de 1988). The I Ching and me. (N. V. Dalva, Entrevistador)
- Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rythm Press.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta de Agostini.
- Moya Méndez, M. & Choin, D. (2018). Modelo estructural explicado y ejemplo para la documentación narrativa de experiencias artísticas y artístico-pedagógicas, *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, Universidad de Cuenca, No. 3; ene.-jun. 2018. Enlace: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1632>
- Moya Méndez, M. (2022). El modelo pedagógico desarrollador cubano y la experiencia del ciclo conferencia-seminario-clase práctica en Historia del Arte, *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, Universidad de Cuenca, No. 12; ene.-jun. 2022. ISSN: 2602-8158. Enlace: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/4040>
- Valéry, P. (1945). *Política del Espíritu*. Buenos Aires: Losada.

ANEXO. Estudiantes del cuarto ciclo de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, durante la aplicación de la didáctica inspirada en la percepción y uso del azar



Fotografías 1 y 2. Estudiante Rubí Barros recortando su texto que describe la secuencia inicial de danza.
(*Archivo de la autora.*)



Fotografía 3. Karla Vásquez recortando su texto que describe la secuencia inicial de danza. *(Archivo de la autora.)*



Fotografía 4. Estudiantes Bruna Ulloa y Jennifer Oñate mostrando su texto recortado. *(Archivo de la autora.)*



Fotografía 5. Estudiante Esteban Guaraca mostrando todos los recortes realizados, previo al momento de desordenarlos para generar un orden aleatorio. *(Archivo de la autora.)*