

**DE LA DECONSTRUCCIÓN DE LA ESTÉTICA MONDRIAN  
A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PROPUESTA DE ESPACIO  
ESCÉNICO PARA LA OBRA LA LEY DEL PÉNDULO.**

**Wilson Javier Blanco Núñez**  
**Asesor: Lic. Yudy Morales**

TRABAJO PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN ARTES  
ESCÉNICAS CON ÉNFASIS EN DANZA CONTEMPORANEA

UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES ASAB  
ARTES ESCÉNICAS

**Bogotá - Colombia**  
**2013**

---

NOTA DE APROBACIÓN

---

Emilsen Rincón

JURADO

---

Edwin Vargas

JURADO

# Agradecimientos

A la vida.

A mis padres, hermanos, sobrina y a toda mi familia por compartir cada una de mis pasiones y disfrutar con cada momento. De esto se hace la vida.

A Mónica Bueno (Mona), quien representó el amor, la inspiración y la amistad a través de todos estos años de danza. Deseo lo mejor para tí.

A Fabian Rojas y Carlos Hurtado por ser tan buenos amigos y compañeros de la vida y de la creación.

A Natalia López (La Reina) quien me ha inspirado y guiado en decisiones muy importantes de mi vida y del arte.

A Ana María Benavides por ser esa mujer talentosa, llena de sueños, por ser complice en los caminos de la danza. Y por supuesto a todos los bailarines creadores: Angie Carolina Rangel, Fredy Bernal y Cesar Bolivar. Son *grandes artistas*.

Finalmente y no por ello menos importante a la maestra Yudy Morales por la paciencia y confianza.

Y en general a todos los amigos con quienes he compartido esta etapa de retos, aprendizaje y sueños. Y por último a mis fantasmas quienes persiguen cada uno de mis pasos.



# Índice general

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Introducción</b>                                     | <b>1</b>  |
| <b>2. Breve Historia del Espacio.</b>                      | <b>4</b>  |
| 2.1. El espacio en Grecia . . . . .                        | 5         |
| 2.2. El espacio en la Edad Media . . . . .                 | 9         |
| 2.3. El espacio en el Renacimiento . . . . .               | 14        |
| 2.4. El espacio en el Siglo XX . . . . .                   | 20        |
| 2.5. Piet Mondrian . . . . .                               | 25        |
| <b>3. El espacio en la Ley del Péndulo</b>                 | <b>31</b> |
| 3.1. El espacio Vacío . . . . .                            | 32        |
| 3.2. El espacio y la pintura . . . . .                     | 36        |
| 3.3. Iluminación y limitación del espacio . . . . .        | 44        |
| 3.4. El espacio fragmentado y el espacio virtual . . . . . | 49        |
| 3.4.1. El espacio y el proceso de montaje . . . . .        | 53        |
| 3.5. La Música y la geometría . . . . .                    | 57        |
| 3.6. El cuerpo y la contrucción de espacios . . . . .      | 59        |
| <b>4. Conclusiones</b>                                     | <b>66</b> |
| <b>A. Anexos</b>   | <b>68</b> |

# Índice de figuras

|   |    |
|---|----|
| 2.1. Anfiteatro Griego . . . . .                              | 6  |
| 2.2. Dios como organizador del mundo. . . . .                 | 10 |
| 2.3. Iglesias como lugar de representación. . . . .           | 11 |
| 2.4. Espacio teatral edad media . . . . .                     | 12 |
| 2.5. Pintura medieval. . . . .                                | 13 |
| 2.6. Monalisa- Leonardo Davinci . . . . .                     | 15 |
| 2.7. Ejemplo típico de pintura renacentista. . . . .          | 16 |
| 2.8. Teatro Isabelino I . . . . .                             | 17 |
| 2.9. Teatro Isabelino II . . . . .                            | 18 |
| 2.10. Teatro a la Italiana . . . . .                          | 19 |
| 2.11. Estudio de la Luz en Cezanne . . . . .                  | 20 |
| 2.12. Conceptos de Espacio-Tiempo siglo XX. . . . .           | 21 |
| 2.13. Pintura curvatura espacio-tiempo Dalí. . . . .          | 22 |
| 2.14. Cubismo . . . . .                                       | 23 |
| 2.15. Abstract cubes square. Piet Mondrian . . . . .          | 25 |
| 2.16. Algoritmos de ciudad . . . . .                          | 27 |
| 2.17. Ciudad Mondrian . . . . .                               | 28 |
| 2.18. Composición 10 en blanco y negro. P. Mondrian . . . . . | 28 |
| 2.19. Pinturas de Piet Mondrian . . . . .                     | 29 |

---

|   |    |
|---|----|
| 3.1. Espacio en blanco . . . . .  | 32 |
| 3.2. Proceso de Montaje F. Iberoamericano . . . . .                           | 33 |
| 3.3. Irrupción del color al espacio vacío. . . . .                            | 35 |
| 3.4. Composición en Amarillo y Azul de Piet Mondrian . . . . .                | 37 |
| 3.5. Líneas en espacio escénico . . . . .                                     | 38 |
| 3.6. Estructura de cuadro Mondrian y desplazamientos. . . . .                 | 39 |
| 3.7. Juego en el Espacio . . . . .  | 40 |
| 3.8. Movimiento fragmentado . . . . .   | 41 |
| 3.9. Vista satelital Bogotá . . . . .   | 42 |
| 3.10. Fotografía Stop Motion . . . . .  | 43 |
| 3.11. Iluminación ciudad Mondrian . . . . .                                   | 44 |
| 3.12. Dise/ no inspirado en la estética de Mondrian . . . . .                 | 45 |
| 3.13. Reinterpretación cuadro Rojo de Mondrian . . . . .                      | 46 |
| 3.14. Calles móviles de Iluminación . . . . .                                 | 47 |
| 3.15. Calles frontal de video iluminación . . . . .                           | 48 |
| 3.16. Lienzos y fragmentación del espacio . . . . .                           | 49 |
| 3.17. Planos y lugares de lienzos para la fragmentación del espacio . . . . . | 50 |
| 3.18. Imagen encerrada por los lienzos . . . . .                              | 51 |
| 3.19. Planos 3D en la pintura de Piet Mondrian . . . . .                      | 52 |
| 3.20. Escenarios de montaje I . . . . .                                       | 54 |
| 3.21. Escenarios de montaje II . . . . .                                      | 55 |
| 3.22. Imagen pendular de movimiento . . . . .                                 | 58 |
| 3.23. Creación de Movimiento . . . . .  | 60 |
| 3.24. Composición de movimiento I . . . . .                                   | 61 |
| 3.25. Composición de movimiento II . . . . .                                  | 62 |
| 3.26. Composición de Movimiento III . . . . .                                 | 63 |
| 3.27. Composición de movimiento IV . . . . .                                  | 64 |

---

|   |    |
|---|----|
| 3.28. Equipo artístico y creativo Seis Grados Danza. . . . .                    | 65 |
| A.1. Grupo Saliendo de Función Festival Iberoamericano de teatro 2012 . . . . . | 68 |
| A.2. Volante Temporada de estreno . . . . .                                     | 69 |
| A.3. Certificado de participación día de la danza, 2012. . . . .                | 70 |
| A.4. Certificado de participación Danza en la Ciudad, 2011. . . . .             | 71 |
| A.5. Programa de mano Festival Iberoamericano de teatro, Bogotá, 2012. . . . .  | 72 |
| A.6. Certificado Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012. . . . .              | 73 |

# Capítulo 1

## Introducción

*La ley del Péndulo* fué un proyecto que surgió como idea un par de años atrás de realizarse. Su desarrollo y ejecución han sido posibles gracias a un premio de Beca de Creación en Danza para Jóvenes Coreógrafos otorgado por el Instituto de las Artes de Bogotá IDARTES en el año 2011. La obra dirigida coreográfica, artística y conceptualmente por Javier Blanco, fue creada colectivamente por la compañía Seisgrados Danza en la casona de la danza de IDARTES bajo la figura de grupo residente y con la colaboración del Semillero CICRE de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital.

Para el proceso de construcción de la ésta se vincularon bailarines egresados o estudiantes activos del programa de danza de la ASAB, todos de altísimas calidades artísticas y largo recorrido en la danza del país. Además de un músico pianista-compositor y profesor de la Universidad Sergio Arboleda y Universidad de Cundinamarca. Así como el apoyo creativo de un diseñador y video-artista quien llevó a buen termino muchas de las ideas de animación requeridas en la obra. En el grupo se reunió una cantidad de personas altamente calificadas de muy distintos perfiles que aportarían en la construcción de ésta pieza de carácter interdisciplinar.

La Ley del Péndulo fué estrenada en el teatro libre del centro y éste mismo año invitada al cierre del Festival Danza en la Ciudad (Bogotá, 2011). En el 2012 es seleccionada por el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y se presenta seis veces en sala en el marco de este festival. De la misma forma es una de las dos obras en el genero de contemporáneo invitadas a la función de gala del Día Internacional de la Danza organizado por IDARTES en el Teatro Municipal Jorge Eliecer Gaitán en abril del mismo año. También es ganadora en la temporada de funciones del segundo semestre del 2012 de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Gracias a estas participaciones la obra ha tenido la oportunidad de madurar artística, dramática y estéticamente.

La propuesta escénica surge de una pregunta: Cómo construir una propuesta de espacio escénico para una coreografía dadas unas premisas estéticas previamente definidas? En esta dirección en *La Ley del Péndulo* se escogió hacer esta investigación usando la estética de Piet Mondrian. En los capítulos siguientes se buscará responder a esta pregunta a través de una metodología cualitativa donde se contará de qué forma posible llegar a la construcción de ésta pieza de arte y cuáles fueron los resultados obtenidos. También se mostrarán los resultados analizados de los diferentes aspectos a la hora de la creación y también del montaje y puesta en escena, pero se enfocará el esfuerzo en realizar una discusión sobre los aspectos espaciales y estéticos de la obra.

Para lograr lo anterior se hizo un barrido bibliográfico para entender un poco mejor el concepto de espacio. Como resultado de esta investigación en el primer capítulo se mostrará una discusión teórica-histórica, breve pero espero ilustrativa éste concepto visto desde diferentes perspectivas. Se abordará el espacio escénico principalmente pero se triangulará la discusión complementando con los conceptos del espacio físico y plástico vistos a través de la cultura griega, la edad media, el renacimiento y finalmente en el siglo XX. Como conclusión se encontró que el espacio escénico ha evolucionado acorde al avance científico

y artístico de la sociedad y tiene una fuerte dependencia con las creencias propias de la época y la civilización.

Posteriormente se centrará en el estudio de las principales características estéticas en la obra del prestigioso pintor Piet Mondrian y finalmente se mostrará cómo éstas fueron usadas y transmitidas al lenguaje de *la Ley del Péndulo*. Se mostrará principalmente cómo los conceptos pictóricos y espaciales son fuerte influencia para la construcción de los diferentes espacios de la creación de la obra. En primer lugar se hará una discusión entorno al espacio vacío y su significado dramático, se continuará con los resultados de la adaptación de la pintura a la propuesta de espacio escénico para *La Ley del Péndulo* y en mostrar como éstos traen como consecuencia el desarrollo de una propuesta de movimiento coreográfico propio y una iluminación móvil e interactiva que termina siendo significativa en la creación, siendo ésta una propuesta de alto poder creativo, estético y a su vez práctico.

Para concluir se mostrarán los resultados y el análisis de la adaptación de los conceptos pictóricos a la hora de creación de los espacios sonoros, lumínicos y corporales usados en *la Ley del Péndulo*.

# Capítulo 2

## Breve Historia del Espacio.

*“El espacio y el teatro son dos conceptos que han pugnado desde el principio, pero el uno no puede existir sin el otro”<sup>1</sup> [1]).*

En un sentido general el espacio es una noción física donde se ubica toda la realidad. Materialmente se ha entendido como el lugar donde está todo lo existente. Sin embargo cuando se habla de espacio se tiene que hacer referencia a múltiples conceptos dependiendo del tipo del área de conocimiento de interés, por ejemplo cuando se habla de espacio plástico se hace referencia a las artes plásticas, el espacio físico hace conexión con el área de la Física, el espacio arquitectónico relacionado con la arquitectura, el espacio escénico con las artes escénicas, etc.

En este capítulo se aborda nuestra reflexión acotando a algunos tipos de espacios y se reflexiona en torno a algunas preguntas que terminan definiéndolo. Por ejemplo si se tomase el espacio escénico y nos preguntásemos cuál es su significado; entonces cabría preguntarse si éste sería un concepto absoluto e independiente de la época y de las tendencias artísticas y científicas? o si éste sería cambiante en el tiempo de acuerdo a la sociedad y al momento

---

<sup>1</sup>El espacio Teatral. Ramiro Herrera.

---

histórico?. La respuesta a estas preguntas sin duda nos llevan a una discusión breve pero espero fructífera en torno a la reflexión del concepto de espacio. En particular en éste texto se abordan los espacios definidos en las artes escénicas, pero también de la misma forma se entabla una triangulación con los conceptos de espacio plástico y físico y se termina centrando esta reflexión en el espacio en las pinturas de Piet Mondrian.

## 2.1. El espacio en Grecia

A través del estudio del espacio escénico en diferentes tiempos y civilizaciones he comprendido que el espacio no está desligado de los conceptos de éste asociados a otras áreas del conocimiento. Sin ser un experto en historia del arte me atrevo a divagar en éste capítulo en torno al concepto de espacio a través de varios tiempos y civilizaciones, y me atrevo a afirmar como conclusión que éste ha evolucionado, se ha adaptado y ha mutado a través del tiempo y las sociedades dependiendo de los modelos de universo, de las teorías del arte, de las teorías científicas y sociales; además de las propias interpretaciones subjetivas y colectivas.

Toda civilización por sí misma y sin ninguna representación del lenguaje hace uso del espacio. Basta ver la apropiación de los hombres en las cavernas y su interpretación plástica de su realidad en éstas. En general cada civilización transforma su espacio de acuerdo a sus propias construcciones y creencias. Las manifestaciones del uso de éste se hacen evidentes en la arquitectura y la construcción de toda especie de objetos materiales, esculturales, pictóricos y tecnológicos que a la larga constituyen la misma construcción de la sociedad. Ésto motiva el análisis histórico del espacio a través de la observación y estudio de los rastros de los objetos, geometrías, esculturas y arquitecturas, además del análisis de símbolos y objetos artísticos, lo que a su vez nos permite indirectamente imaginar el tiempo y la vida misma de aquella sociedad.

En Grecia por ejemplo se encuentran aun hoy grandes construcciones de teatros circulares, dispuestos como se muestra en la Figura 2.1, los cuales evidencian la presencia de espacios-escénicos de gran participación social.



Figura 2.1: Ejemplo disposición espacial de un anfiteatro griego<sup>2</sup>

“Los espectáculos que allí se representaban se caracterizaban por movimientos escénicos simples que incidían y determinaban la acción... El anfiteatro construido en piedra, estaba compuesto por una orquesta o pista circular entre los espectadores y la escena, donde se movía el coro y la danza; la escena (skene) o plataforma larga y estrecha, por encima del coro tres escalones, donde representaban los actores; los camerinos, situados detrás de la escena; las rampas laterales que facilitaban la entrada del personal; el espacio-público, graderías con capacidad para aproximadamente treinta mil espectadores, elevada quince metros sobre el nivel de la orquesta y rodeando a ésta en semicírculo.”<sup>3</sup> [1]

<sup>3</sup>El espacio teatral. Ramiro Herrera

Las dimensiones del recinto, la disposición espacial y seguramente el esfuerzo de los griegos en su estructuración hablan de la importancia de lo escénico y lo ritual en la sociedad. El círculo descubierto significa nosotros, el teatro antes y después de esta construcción de espacios abiertos simboliza la fiesta, la energía esencial, el espacio de comunicación con los dioses, con el universo, con la conciencia de lo infinito y al final se convierte también en un espacio político, de reconocimiento de lo colectivo, un lugar ritual donde no existe separación entre el público y los actores. Más tarde el sacerdote se separa del coro y encarna el papel del dios para enseñar las historias divinas. De esta forma se establece el “espacio-escena” y “espacio-público”.

En la sociedad griega no solamente se puede ver el espacio escénico como una manifestación en el espacio arquitectónico sino también es evidente en la enorme producción literaria y en la riqueza del material bibliográfico aún existente de teatro y tragedia. Claramente esta sociedad crea un espacio-escénico, no solamente físico sino también simbólico, donde se evidencia su imaginario colectivo y social. Según Francastel [2]: *“en general en cada época o civilización se produce no la representación del espacio sino el espacio mismo, es decir la visión que los hombres tienen del mundo en un momento dado”*<sup>4</sup>. Para mí se generan en Grecia las dos: tanto el espacio arquitectónico-físico así como su propia representación, claramente vinculadas y entrelazadas, donde la diferencia entre un espacio físico concreto es que este está en un plano real (como los objetos del teatro griego) mientras que el espacio plástico y literario caen dentro de un plano imaginario, donde se tocan las fibras subjetivas, colectivas e imaginarias propias a la civilización, donde el valor fundamental es estético, significativo y representativo. Así el espacio escénico cae dentro del espacio físico pero también en el espacio plástico donde aparecen las formas y las representaciones.

---

<sup>4</sup>Francastel P. La realidad Figurativa

En Grecia, artes y ciencias mutuamente se comunicaban y generaban el conocimiento. La concepción Griega del espacio nos permite ver una concepción abstracta de éste, además de un fundamento matemático o geométrico de la visión del universo. Para Aristóteles: "La estructura del cosmos determina el lugar de los objetos, la tierra está en el centro, (como lo está el espacio-escénico), el espacio sirve como un agente que limita entre los distintos objetos, tiene existencia real, pero no una existencia independiente de su ser sustancial", según ésta teoría todos los objetos tienden a organizarse según sus características naturales, por ejemplo el fuego y la tierra se mueven, el primero hacia arriba y el segundo hacia abajo debido a su carácter.<sup>5</sup> [3, pág, 27].

El espacio para Aristóteles está fuertemente ligado a su concepto de "*Lugar*" donde lo considera como un receptáculo, un algo capaz de contener los cuerpos, algo carente de forma o materia que envuelve aquello de lo que es lugar. Sin embargo *no* hace parte de la cosa que envuelve. Lo considera como algo separable del objeto: el sitio donde suceden las cosas es algo distinto e independiente de las cosas mismas. Examinada la esencia genérica del lugar, éste se le presenta a Aristóteles dotado de diversos rasgos que conducen a interpretarlo como intervalo vacío, pero el no acepta el vacío y da origen a una sustancia que llena éste vacío a la cuál históricamente se le conoció como el *eter*: una sustancia material de características históricamente muy discutidas que permitía llenar todo, dar una envoltura a los cuerpos. Así los lugares pueden estar uno del otro, de tal forma que "*La tierra se encuentra en el agua, el agua en el aire, éste en el eter, el éter en el cielo, pero éste ya no está contenido en ninguna otra cosa*". El movimiento para Aristóteles es consecuencia de tener a los cuerpos en un lugar no propio es decir en un lugar que esencialmente no corresponde a sus propias características, si un cuerpo no está en su lugar natural tiende por lo tanto a moverse en tal dirección, ordenándose de acuerdo a sus propiedades de agua, tierra, aire y fuego. Encontrando lo más pesado en el centro. Por ello la tierra tiene un elemento fundamental y es centro del movimiento de los demás cuerpos. Sin embargo considera que el

---

<sup>5</sup>Problems of space and time. J.J.Smart.

espacio es finito, para él *“el espacio tiene una ordenación cósmica, necesariamente finito y susceptible de ser abarcado con la vista. Por ello el espacio no llega más allá de las cosas que llenan”*.

Para Arquitas: *“El espacio difiere de la materia y es independiente de él, cada cuerpo ocupa un lugar y no puede existir a menos que ese lugar exista..., por lo tanto la existencia del lugar o espacio es independiente de los cuerpos existentes en él.”*. Contextualizándolo en el espacio escénico la ausencia de un actor y un público hacen inexistente el espacio escénico en el anfiteatro, así a pesar de ser un objeto espacial carece de significado teniendo en cuenta la definición de espacio escénico salvo en el momento mismo de la representación. Para Platón: *“ todo productor de espacios: arquitecto, escultor, pintor, recorta o modela el sustrato de lo abstracto... lo hace visible, al darle un soporte sensible, al delimitar su forma, la obra se convierte en materialización de esa idea abstracta del espacio. La visión geométrica es solo una representación del espacio plástico, es solo una imagen de él. Se localiza en una sintaxis e imagen mental diferente, el uno existe, el otro es la representación misma de él.”* [4]

Científicamente se cree para la época que la tierra por su peso es considerada como central y es en esa medida que el espacio teatral lo es también, ya que permite conexiones directas entre la tierra y el resto del universo. Claramente el anfiteatro es un producto espacial resultado del pensamiento colectivo de la sociedad y es una representación plástica y una imagen simbólica del pensamiento griego.

## 2.2. El espacio en la Edad Media

El pensamiento medieval hereda sus principales características de los preceptos aristotélicos donde el orden del universo está categorizado de acuerdo a la teoría de los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. Así el universo vive en tensión por el equilibrio de

sus elementos. El orden medieval es jerárquico y existe un gran ordenador (Dios) a cuya



Figura 2.2: Dios como ordenador y geómetra del mundo.

voluntad todo se subordina, se piensa que todos los diseños vienen de él. En la edad media todo estaba en Dios y por lo tanto todos los espacios estaban fuertemente influenciados por él. El universo tenía una unidad y todo era dominado por él, la sociedad era absolutamente teo-centrista, cuyo representante supremo fue la iglesia católica, así el pensamiento artístico, simbólico, plástico, escénico y hasta científico estaba marcado por la fuerte influencia que esta institución hacía sobre la sociedad.

El teatro en la edad media vuelve después de muchos siglos de haber desaparecido. Ahora la iglesia lo empleó con fines didácticos con el afán de la consolidación y expansión del cristianismo. En esta época se dan todas las bases para el espacio escénico tal como lo conocemos hoy y se establecen muchas convenciones rituales hoy cotidianas a la hora de asistir a una representación teatral.



Figura 2.3: Iglesias como espacios de representación escénica.

En la edad media el lugar más usado para las puestas en escena fueron las mismas iglesias, el altar se transformaba en escenario, donde se buscan representaciones de milagros y doctrinas cristianas para toda la población. En una sociedad donde no existe la imprenta el teatro se vuelve una forma muy importante para la comunicación y la divulgación de los mensajes religiosos. Se crean algunas convenciones propias del oficio para el buen entendimiento de cada asistente, por ejemplo el eje este-oeste en una iglesia, relacionada con la salida de la luz y puesta se transformó en una convención para el Paraíso-Infierno. El espacio escénico medieval se caracteriza también por la multiplicidad de escenarios, es decir todos los escenarios están presentes siempre frente al espectador. No existía el dentro/fuera, si todo el universo cristiano estaba simbolizado dentro de la iglesia, una vez entraba algún personaje ya no podía salir <sup>6</sup> [5].

<sup>6</sup>Lavaye Gabriela. Evolución del espacio teatral y la representación escénica en la edad media. 2011.

El otro teatro, "el profano", surge cuando el interés de la gente se incrementa, entonces las representaciones se llevan a los patios, plazas, monasterios y mercados. Inicialmente sin escenografía pero luego con escenarios móviles de dos pisos, donde el piso superior era considerado el paraíso y el inferior el infierno. No existe propiamente un espacio teatral, mas bien un espacio de la vida cotidiana adaptado para la representación, así termina el teatro en las salas de los hombres ricos y en patios y en calles. Al representarse al aire libre, los misterios y milagros perdieron su carácter religioso. Sin embargo las representaciones se basaban en los relatos religiosos deformados. También había otro tipo de escena reconocida como la decoración simultánea, es decir que había diferentes lugares donde se actuaba al mismo tiempo. Algo muy original y propio de la época fue la de permitir que el público se moviera también con el espectáculo a modo de viacrucis o procesión. Para ello, se construían varios escenarios hacia donde los actores se dirigían para actuar seguidos por el público.

Una vez aparece la escenografía, ésta se basa en decorados: pinturas que sirvieron para



Figura 2.4: Espacio escénico en la edad media: carretas y estrados como teatros en parques.

ambientar las escenas enfrente de las cuales los actores hacían sus representaciones <sup>7</sup>. Curiosamente la utilización de éste tipo de escenarios portatiles y carretas adaptadas para la representación permitieron la evolución a lugares pensados exclusivamente para el teatro y son el origen de los espacios teatrales tales y como los conocemos.

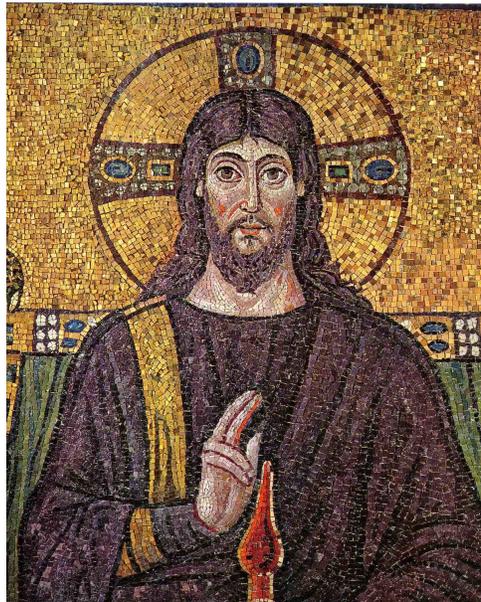


Figura 2.5: Típica pintura medieval, representaciones religiosas.

El espacio físico se considera absoluto e inmutable, fijo e independiente del observador. Todo el universo está ordenado y cada cosa ocupa el lugar que le corresponde naturalmente, de acuerdo a la lógica Aristotélica. El observador privilegiado era Dios y era el eje central organizador del orden universal. La tierra era el centro del universo y se piensa en un modelo geocéntrico donde la tierra es eje central para el movimiento del universo.

El espacio plástico y particularmente la pintura buscaban la representación de lo esencial, no hay distancias entre el mundo y los objetos, de hecho no había profundidad y todo

---

<sup>7</sup>El espacio vacío. Peter Brook

se representaba en un plano, se tiene una pintura sin sombras y profundidad. La representación del fondo o paisaje suele limitarse con composiciones de un color plano, habitualmente se utilizaba el dorado para simbolizar la eternidad, o se llenaba con figuras casi de forma obsesiva que terminan agolpando las imágenes a un primer plano, sin buscar ningún tipo de profundidad. En general no se utiliza la perspectiva. Suele utilizarse una representación jerárquica, donde la figura de mayor importancia también es dibujada con mayor tamaño.

En conclusión espacio físico, plástico (que en éste periodo se ha abordado desde la pintura) y escénico guardan un comportamiento jerárquico acorde a las teorías científicas religiosas dominantes de la época, donde el eje central era Dios. De esta forma los tres espacios analizados guardan una íntima relación social y nos muestran un estrecho vínculo temporal.

## 2.3. El espacio en el Renacimiento

Leonardo Davinci es el ejemplo más evidente del hombre renacentista y que da unidad al pensamiento universal e intelecto, a la unidad de arte y ciencia.

En esta época se dan los inicios de la revolución científica a partir del siglo XVI donde se deconstruye el mundo medieval. Plásticamente aparece la representación tridimensional donde nace la perspectiva, el espacio de la pintura deja de ser bidimensional y la representación toma forma de cubo. El espacio plástico se ve fuertemente afectado por la inclusión de un sistema de medida, heredado de la ciencia. Nicolas de Cusa es uno de los precursores<sup>8</sup> Al poner en el mismo plano la realidad de la tierra y la de los cielos. Aparece un universo geométrico con la aparición de la geometría euclidiana y el nacimiento de la perspectiva. Nuevamente ciencia y arte están unidos gracias a retomar ideas clásicas y a un cambio de pensamiento general. La idea de la pintura se volvió casi teatral y se pensaba como la

---

<sup>8</sup>Espacio plástico y significación. Ochoa Cesar.

representación de una porción del universo con profundidad y sombras.



Figura 2.6: Monalisa. Leonardo Davinci.

El estudio de la luz influenció fuertemente una parte de la pintura de la época y acentuó el claro-oscuro en algunas tendencias pictóricas. Se pintaba la representación del universo como vista la realidad a través de una ventana. Aparece entonces lo que se conoce como el punto de fuga y la pintura se ajusta a este tipo de representación e interpretación. Al tomar el espacio forma de cubo lo importante es la posición del observador, en ese cubo cada punto puede proyectarse y volverse bidimensional y representarse en decorados o pinturas.

La representación de la tridimensional sucede desde el observador. Por lo tanto se crea la perspectiva y las reglas correspondientes, se establecen entonces las convenciones para la representación plástica, casi desde una perspectiva espacial matemática, con una conciencia única de ser observadores de un mundo y como interpretes de éste. Se trata de un espacio de representación usado en la medida y en el valor significativo de los signos.

El universo es sustituido por un espacio geométrico, no importan las cualidades intrín-



Figura 2.7: Pinturas típica del renacimiento.

secas, sino su posición recíproca en el espacio; el universo plástico va a contener el mundo de las apariencias. El renacimiento crea la representación de un universo cerrado donde se desplazan hombres y objetos sobre los cuales Dios ejerce su acción. Aquí concurre el nacimiento de la perspectiva: los rayos de luz, los reflejos, las refracciones se convierten en líneas y segmentos unidos entre sí por ángulos determinados medibles. La visión del espacio se vuelve escenográfica lo cuál refuerza una representación teatral en la pintura: el hombre es un actor en un escenario que es el mundo.

Físicamente el espacio es considerado absoluto con un observador independiente del marco de referencia de la experimentación. Se cambia el orden natural por la noción de causalidad. Un mundo de acontecimientos ordenado por la mecánica del antes y el después. Copérnico rompe el concepto geocéntrico de Aristoteles. Galileo introduce la idea de experimento, entendido como una pregunta que se le hace a la naturaleza, por lo tanto no basta con observar sino que se requiere hacer la preguntas adecuadas para comprender las respuestas. Aparecen por lo tanto los instrumentos de medida y la medida para verificar la

teoría. El gran Newton introduce la gravedad y la noción de que el estado de movimiento de un cuerpo era explicado como consecuencia de una ley de causa y efecto y por presencia de una acción llamada fuerza. De estas forma se introduce la determinación gracias a las leyes de movimiento, las cuales se creía permitían hacer posibles predicciones de una fenómeno una vez conocidas todas las condiciones iniciales y las fuerzas que lo originaban.

El espacio teatral se refuerza como consecuencia del crecimiento de la actividad cada vez más frecuente y llamativa. El hombre se ve así mismo como actor del mundo y de esta forma se representa.

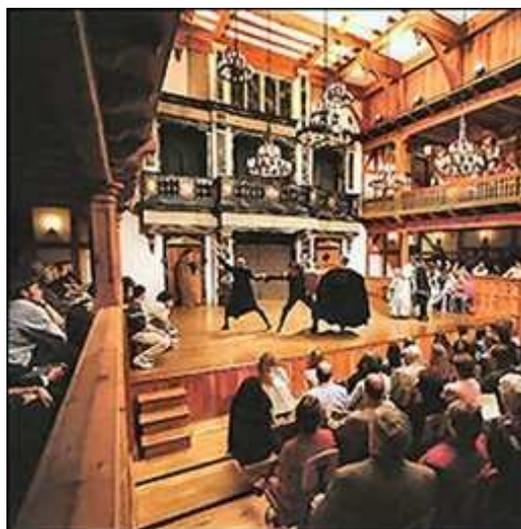


Figura 2.8: Muestra de un Teatro Isabelino.

Aparecen en esta época los verdaderos espacios para los espectáculos, los espacios arquitectónicos diseñados para la labor teatral, aparecen en el sentido de imitar a la la arquitectura clásica Griega y Romana. En el escenario se introdujo también el concepto de perspectiva como en la pintura. La caja cúbica como escenario y la maquinaria con poleas, sogas, ruedas y contrapesos para bajar y subir telones, bambalinas, etc.



Figura 2.9: Teatro Isabelino II

En la escena aparecen dos espacios bien delineados: el denominado proscenio, parte delantera, que era el lugar de representación de los actores, y una parte trasera un poco más elevada donde se disponían los decorados. También aparece un espacio libre entre la escena y la platea que permite distanciar al público del escenario y el decorado. Italia se convierte en modelo de la estética y se forja toda una arquitectura teatral. Generando los teatros cerrados, con balcones, escenario con huecos para la interacción y el diálogo de los personajes. Poco a poco van apareciendo nuevas innovaciones hasta completar el denominado "Teatro a la italiana".<sup>9</sup>

Es en este periodo que aparece el teatro isabelino, perteneciente al teatro inglés, el cuál utilizaba un edificio muy simple en forma circular, de varios pisos. El escenario era de tablas sostenidas sobre fuertes postes. El mismo disponía de una embocadura conformada por un alero y dos fustes de madera enyesada que imitaban columnas corintias de mármol. La escena estaba dividida en cuatro partes: el proscenio donde se disponían los palacios y salo-

<sup>9</sup>El espacio Teatral. Ramiro Herrera

nes; la parte trasera estaba destinada a los acontecimientos que pasaban en interiores; en la parte más profunda se ejecutaban las escenas que requerían determinada oscuridad, y en el piso de arriba se situaban los cuartos y los balcones. También existía una torre en la parte más alta donde los personajes que estaban en fortificaciones actuaban. El público rodeaba la escena por tres lados. Había una fuerte presencia del pueblo en el espacio-público. En ese espacio se representaban las obras del gran dramaturgo William Shakespeare que tuvieron gran repercusión en su época por su fuerza dramática y por la profundidad en que trató los temas que le eran llamativos al espectador.

Entre los siglos XVII y XIX es el *teatro a la italiana* el que prevalece. Se realizan nuevas es-



Figura 2.10: Teatro a la Italiana

tructuras, el escenario se mecaniza. Es la era de oro de la ingeniería escénica. La iluminación eléctrica brinda nuevas posibilidades a las puestas en escena. El director de escena comienza a transformarla buscando aún mayor acercamiento a la realidad. El teatro dramático tiene una serie de convenciones compartidas con el público existe en las tablas un solo tiempo y una sola acción y un solo lugar. Todo esto se desarrolla en un solo espacio, para ello se utiliza un único decorado. En la época se cambiaba el tiempo espacio escénico utilizando

algunos decorados adicionales que se encontraban colgados y terminaban generando la ambientación de la obra.

## 2.4. El espacio en el Siglo XX

El lugar en el mundo ha cambiado y cambia el pensamiento humano, el universo ya no aparece como un espectáculo ofrecido por un Dios sino que aparece como un campo de fuerzas en continuo movimiento y nuestros sentidos no registran ya simplemente las posiciones de conjunto o fragmentos aislados, sino el continuo devenir de la materia. La plástica ahora se encarga del descubrimiento de las realidades de la conciencia y de la relación con las experiencias sensibles que están íntimamente relacionadas.

Ya en el siglo XIX Cezanne no utiliza el espacio para proyectar una visión del mundo ilu-

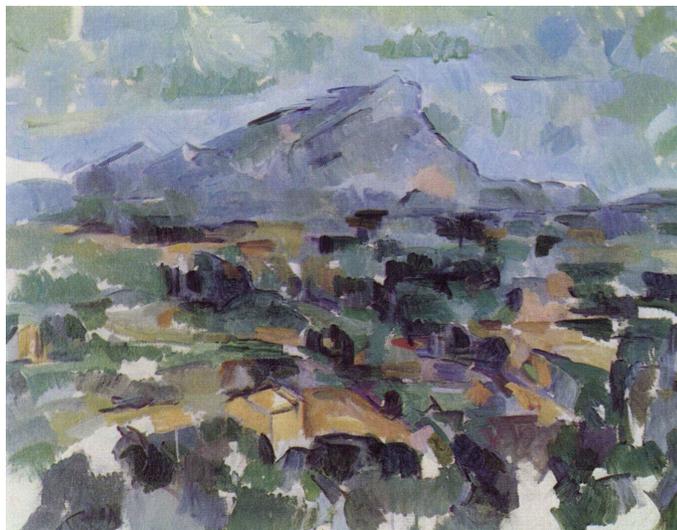


Figura 2.11: Introducción de conceptos de percepción de la Luz en las pinturas de Cezanne.

minado de cierta manera y observado desde cierto ángulo; ya no es cuestión de representar de modo palpable los objetos y personas en un sistema de relaciones dentro de una esce-

nografía bajo la forma de un cubo. Las escalas de valores se rompen y entonces el espacio deja de ser un atributo estable para ser una cualidad que puede ser expresada de múltiples maneras. Se puede representar un espacio bidimensional y perfectamente significativo; se pueden sugerir las cualidades del espacio por diferentes medios, elección o combinaciones de colores, especulando tanto sobre su valor simbólico como su valor fisiológico, a partir de este momento la pintura se interesa más por el fragmento y no en los conjuntos o totalidades, nuevamente enrolándose y distanciándose por momentos con la ciencia, que se va al átomo, al núcleo y a la realidad microscópica no observable. Todo se observa como en una constante transformación sin consideración de absolutos. El espacio Euclidiano y Newtoniano es cambiado por un espacio relativo al observador y al experimento. El espacio físicamente deja de ser independiente del tiempo y ahora se considera como algo unido en torno al espacio-tiempo.

La simultaneidad no existe, el mundo es paradójico y relativo. La materia no está ya se-

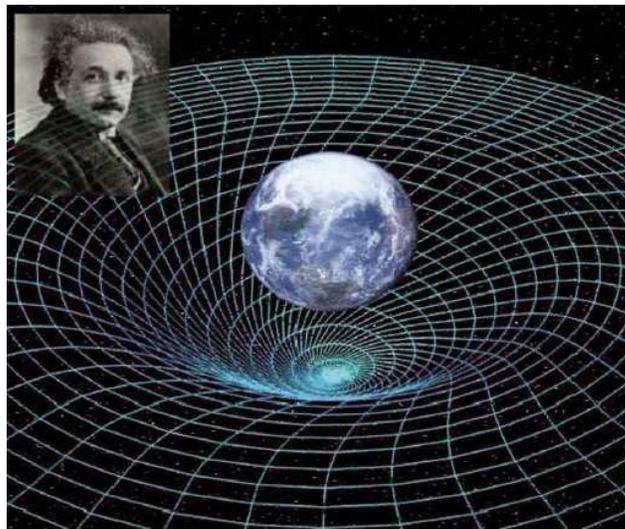


Figura 2.12: Curvatura del espacio por la presencia de un cuerpo masivo.

parada del espacio, su geometría se origina por la presencia misma de la materia; es decir, la naturaleza de la materia se expresa por su estructura asociada con la geometría del

universo, la cual es intrínseca e independiente del observador. El grado de curvatura del espacio está determinado por la presencia de la materia, a mayor densidad mayor curvatura del espacio, por ejemplo el espacio es más curvo alrededor del sol que de la tierra, lo que llamamos gravedad no es más que la geometría misma del espacio-tiempo, deformado por la presencia de la materia. Algo extraño conceptual y científicamente pero encarnado en la representación pictórica de Dalí. Los hechos que ocurren en espacios diferentes pueden



Figura 2.13: Representación del tiempo curvado en el espacio según lo interpreto en la pintura de Dalí.

aparecer a un observador en un cierto orden pero en un orden totalmente diferente para otro observador, un concepto heredado de la cuántica, la causalidad queda rota para diferentes espacios, es decir el mundo deja de ser predecible. La física cuántica no permite hacer una descripción completa del presente y por lo tanto es totalmente imposible predecir su futuro. De la misma forma la teoría del caos nos dice que para un evento determinado y dadas unas condiciones típicas de condiciones iniciales el sistema no necesariamente evolucionará hacia una única condición final. *Todo en cierta medida es incierto!*



Figura 2.14: Cubismo - Pintura siglo XX.

La historia nos ha mostrado en este pequeño recorrido que cambios muy profundos en los conceptos del arte se producen cuando se cambia el significado del espacio.

La idea plástica del espacio, el trabajo plástico de la de limitación sensible de la imagen, resultaba así emancipada de una representación convencional ilusionista. Picasso por ejemplo plantea una destrucción definitiva de la representación clásica con las señoritas de Avignon e integra una obra de diversas convenciones representativas, después se profundiza con el cubismo y las distintas propuestas constructivistas que se despliegan a lo largo de todo el siglo XX. Definitivamente en este siglo y como veremos Mondrian acentúa esta ruptura, se deja definitivamente la representación en la pintura y la plástica termina orientándose más hacia la producción de espacios que a la representación de ellos.

El siglo XX también será la época de las grandes transformaciones espaciales en el mundo del teatro. En la primera mitad aparecen los grandes reformadores, y entre ellos, se destaca el alemán Max Reinhardt que utilizará el escenario giratorio, el horizonte circular y la luz eléctrica con proyectores. Él propondrá utilizar varios escenarios: el de la caja cuadrada, el íntimo de cámara, el estrado de un cabaret y la arena de circo. Presta mucha atención a los decorados naturalistas, de paños y neumáticos; al carácter pictórico de las formas.

---

Y le atribuye un gran valor al ritmo de la acción dramática y a la música. Sus puestas en escena se estructuraban con escenas masivas, rítmicas y donde la música era fundamental. Adolfo Appia y Gordon Craig añadirán una serie de elementos que van a reconocer al teatro como convención, como lugar de experiencias y de reflexión. Para estos creadores el teatro sobrepasa la ilusión de lo natural y adquiere proporciones más significativas. El teatro deja de ser reflejo de la realidad como la pintura y pasa a convertirse en una forma de expresión artística. El espacio escénico pasa a ser una totalidad técnico-teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo. Se amplía hasta las relaciones actor-público. Es mucho más realista en unos sentidos y abstracto en otros. En el siglo XX, se valoriza especialmente el valor de la casa. El decorado se mueve, gira, y está generando todo el tiempo espacios diferentes. El público puede perseguir al actor. El dispositivo de la escenografía puede perfectamente llevar todo el sentido de la dramaturgia. El espacio es algo sin sentido en éste caso sin la presencia de un cuerpo en la escena. Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. El espacio vacío cobra también gran importancia ya que da infinitas posibilidades. Cabe absolutamente lo simultáneo y lo tecnológico en la escena.

Después de la primera guerra mundial los futuristas y constructivistas continúan sus búsquedas y plantean nuevas posibilidades: desaparición del marco de la escena, fin de la "caja de ilusiones", abolición de los espacios límites para actores y público, la fusión de ambos, rechazo a la escenografía pictórica y la adopción del procedimiento arquitectónico. Los futuristas se apoyaron en el color, la luz y los volúmenes; mientras que los constructivistas se sustentaban en la construcción, la gran máquina escénica de uso múltiple. Ambos intentarán transformar el espacio escénico donde se mueve el actor; a buscar una nueva comunicación e influencia del actor sobre el público, lograr una nueva posibilidad escenográfica en detrimento del decorado pintado e introduce el color y la materia.

El colombiano Santiago García, director de "La Candelaria", plantea la existencia de un

espacio teatral estático (el de las salas) y el dinámico que es el que habitualmente encontramos, los que pretendemos hacer un teatro popular. Santiago también considera que tanto para las latinoamericanos como para los hindúes, para los europeos como para los norteamericanos lo que determina el espacio teatral es necesariamente el público.

Como conclusión de éste capítulo podemos decir que el espacio escénico es finalmente una especie de relación entre su producción y su público, entre actores y espectadores, por lo tanto relativo a cada tiempo y lugar.

## 2.5. Piet Mondrian

Fundador del neoplasticismo, junto con Theo van Doesburg. Evolucionó desde el naturalismo y el simbolismo hasta la abstracción, de la cual es el principal representante inaugural junto a los rusos Kandinski y Mallévich.

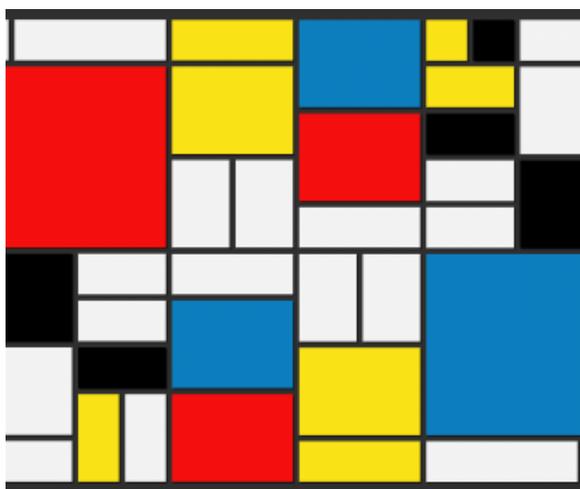


Figura 2.15: Abstract cubes square. Piet Mondrian

Las obras de Mondrian comparten un lenguaje no figurativo basado en formas geomé-

---

tricas organizadas generalmente sobre un fondo blanco. El interés por volver la arquitectura y la pintura le lleva a concebir su estudio como una prolongación de su obra. Cada vez que iniciaba una nueva obra necesitaba hacer una pausa para pintar su taller. Todo debía estar pintado de blanco, paredes, caballete, muebles auxiliares, mesa. Incluso cuando reorganizaba un elemento de su obra necesitaba recolocar y organizar los rectángulos de colores que cubrían las paredes blancas, jugando con las composiciones hasta encontrar la armonía.

A mi parecer, su principal contribución fué el formato grande y el área blanca, una configuración sencilla pero revolucionaria y totalmente abstracta. A veces resulta difícil analizar la estructura de la composición de las líneas negras que limitan el color en la pintura. Algunas veces se reconocen algunos ejes verticales y otros no, pero en realidad la composición es muchas veces desordenada o no leible.

En realidad mucho de la pintura hasta es momento se leía en términos de la composición en torno al diseño y al color, sin embargo en muchos cuadros se observa esa tendencia al solo color y en muchos esa otra tendencia a solo el diseño y en muchos otros a solo la presencia de las líneas. En Mondrian se acentúa el abandono a las reglas de la perspectiva y la doctrina de las proporciones y la representación. Antes, cuando todo lo representado parecía tener un significado descifrable, entonces se consideraba una pintura buena.

Para éste artista el mundo real es un lugar caótico e irracional que necesita superar y sustituir. Y su punto de partida es una utopía: la búsqueda del equilibrio entre los contrarios.

Mondrian no hizo más que insinuar las direcciones básicas de la horizontal y la vertical por medio de simples líneas negras básicas de la horizontal y la vertical que determinan la red del cuadro. Por ejemplo al dibujar dos líneas paralelas juega un borde falso, un no dibujo del dibujo, o un nuevo dibujo, que hace referencia al mismo. El espacio es cortado por dos ejes verticales o más y la no simetría en el manejo del espacio juega un capítulo importante en la abstracción de la pintura. Al duplicar una línea pierde el sentido de contorno del dibujo y genera una paradoja por que es una copia una reiteración de si misma.

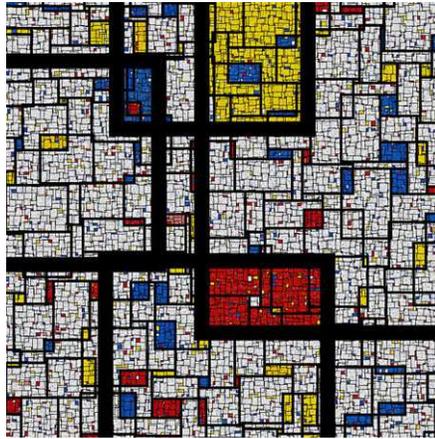


Figura 2.16: Algoritmos matemáticos de la ciudad. Representación de la ciudad acorde a la estética de Piet.

En los cuadros de Mondrian las líneas parecen constituir la armazón básico del cuadro, la red donde se entrelaza cada espacio y cada color. Las líneas negras se convirtieron en su marca personal, en estas enmarca los objetos en su primera época en París, en las líneas enmarca la feminidad, el cuerpo de la mujer y lo desdibuja o reinterpreta, en las líneas negras enmarca la arquitectura de una ciudad o de su propio estudio, es una forma bien particular de observar.

Mondrian y Van Doesburg coincidían en esos años en que la nueva pintura debía estar relacionada con una arquitectura moderna igualmente radical. Colores claros combinados con edificios sencillos, para que la pintura si de todas partes había de surgir nuevas arquitecturas con ideas cromáticas simples. El dibujo, la línea tuvo que ser controlado ideológicamente, mas el color representa lo indomable. La imagen reticulada de Mondrian es totalmente abstracta, y en este sentido más radical que cualquier cuadro cubista existente hasta 1918. Sus cuadros habían de ser como edificios bajo un cielo futuro, nuevo. Luego intentó dar a sus cuadros un tipo de estaticismo propio de la arquitectura. Mondrian



Figura 2.17: Ciudad Mondrian

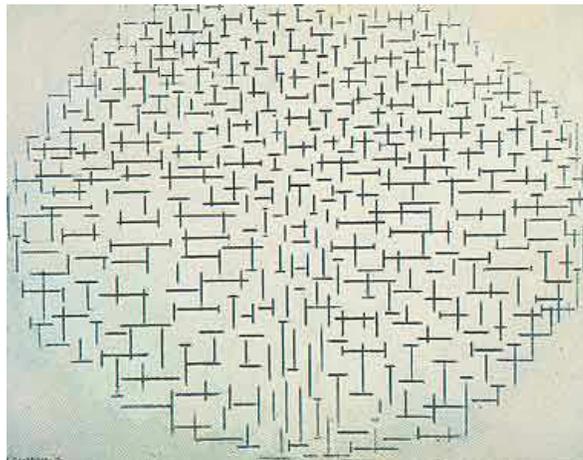


Figura 2.18: Composición 10 en blanco y negro (1915). En este cuadro se reduce la apariencia de la naturaleza a un diseño abstracto de líneas. Las líneas repartidas uniformemente sobre el área del cuadro pueden recordar el movimiento rítmico de las olas.

consideró que las líneas abstractas y sus manchas de color podrían convertirse en el tema de sus cuadros. La cuestión del sentido de la obra parecía solucionarse por sí misma si el cuadro narraba sobre el artista y su trabajo.

En 1920 comenzó a agrandar los campos del cuadro y a llenarlos con colores intensos. Al haber menos cuadros parecía menos regular. Mondrian descubrió que, encerrando los colores en una retícula se hacían menos evidentes su calidad particular, su irradiación entusiástica y su fuerza de movimiento óptico. Pues parecía que el color desarrollaba su fuerza propia a pesar de estar limitado por la organización racional del cuadro. Con frecuencia, parecía que el color iba a conseguir poner en movimiento, desde el interior, la estructura dibujada.

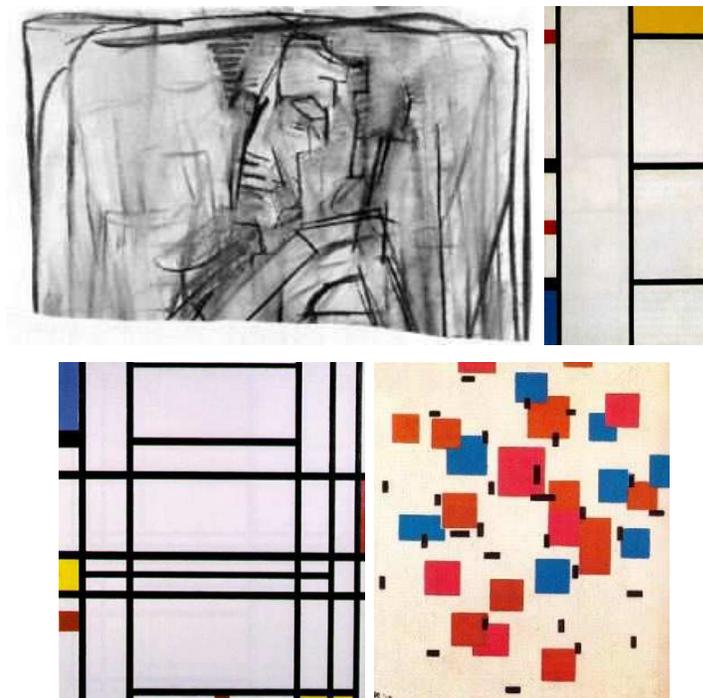


Figura 2.19: Pinturas Piet Mondrian

Una nueva innovación está en que el color no se distribuye simétricamente y la acción de las líneas se prolonga en todos lados hasta el borde del cuadro, de ésta manera la composición de las líneas es una composición flotante. La aparición de una estructura arquitectónica

suele surgir de lo más profundo de las pinturas.

En esa época de la vejez Mondrian descubrió que bastaba vivir para pintar correctamente. Ya en New York, usó cintas adhesivas de muchos colores para hacer sus cuadros en lugar de hacer de los cuadros un largo trabajo con las pinturas. En sus cuadros reticulados sobre New York utilizó nuevos materiales donde el azar entraba a hacer parte de la composición, armonizó material y proyecto. Incluso Mondrian cortando, coloreando, sustituyendo y repintando los cuadrados de cinta coloreada, que era una forma de enfrentar sus resultados finales, trabajaba con un método que implicaba la incertidumbre, el cambio y el accidente. Sin embargo siempre volvía a un punto de partida el blanco puro para volver a empezar. Una serie de principios cíclicos periódicos que implican la misma esencia de su obra y orden.

## Capítulo 3

# El espacio en la Ley del Péndulo

*“Aunque todo creador se enfrenta al espacio y evidencia una resolución en su proceso creativo, no todo creador se plantea el espacio como problema, de ahí que no es inherente a toda obra comportar una reflexión intencional acerca del espacio.”<sup>1</sup> [6]*

Como ya se ha mencionado el tema fundamental de investigación en la Ley del Péndulo, aunque con la inclusión de muchas vertientes en el campo de la musicalización, composición de movimiento y coreografía, *fue el espacio*. Éste fue mi fuente de inspiración, investigación y mi eje central.

El breve recorrido histórico por el concepto de espacio seguramente ha permitido ampliar las perspectivas que se tenían de éste y muy probablemente sea un motivante adicional para el estudio del espacio en la obra La Ley del Péndulo.

En este capítulo se discutirá acerca de las conexiones entre la obra con la pintura de Mondrian. Se mostrará como un espacio plástico definido ha permitido la construcción de un espacio físico y escénico en la pieza de danza en estudio. Y en general se hará una breve descripción de las consideraciones espaciales plásticas y escénicas en la Ley del Péndulo.

---

<sup>1</sup>Reflexiones en torno al espacio en las artes visuales. Revista de Investigación. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Venezuela. No 69, pág 131.

En el capítulo se empezará por abordar el espacio vacío y el espacio en blanco. En segundo lugar, la relación de la línea, el contorno, la pintura y el espacio virtual-representado en las escenas y a continuación, el espacio simbólico musical y el espacio creado por el tipo de movimiento.

### 3.1. El espacio Vacío

Partamos de una premisa universal y quizá la más sencilla, partamos del el espacio vacío, en el caso de la obra: el espacio limpio-blanco, no habitado.

Claramente todo coreógrafo, arquitecto, pintor, cineasta, en general cualquier creador de

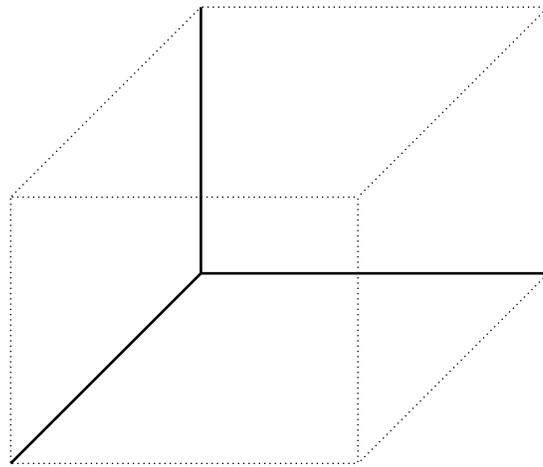


Figura 3.1: Espacio en blanco

espacios se enfrenta a éste. Por ejemplo, el artista llega al museo y dispuesto a hacer su exposición lo primero que tiene que hacer es una instalación, una readecuación de esa caja blanca en la que le dicen que tiene que montar su trabajo de muestra. El coreógrafo previa solicitud de una caja blanca o negra llega al teatro (hablando de un espacio convencional en este tiempo) y se enfrenta a un volumen de vacío que debe llenar con su obra, tal cuál lo haría el artista al llegar al museo o el arquitecto al ver el lote donde pretende hacer

realidad una construcción. El espacio en blanco es una metáfora del lienzo sin pintar, una referencia al vacío. En esa medida coreógrafo, arquitecto y/o pintor hace de su construcción un motivo, plantea una forma de llenar, habitar, modificar ese vacío, es en esa medida que lo considero un hacedor de universos por que del vacío genera un algo ordenado, caótico, estético pero finalmente un algo diseñado que es su misma obra.

El espacio completamente en blanco para esta obra, así como lo es el espacio vacío para cualquier obra, es el universo desde el cuál se puede empezar uno nuevo. Ya sea para ser un reflejo del mundo real o un diseño imaginario, el espacio vacío (blanco en la Ley del Péndulo) guarda los secretos de dicha creación, es como la semilla para el big bang de la nueva obra.



Figura 3.2: Proceso de montaje de la obra Festival Iberoamericano de Teatro, Bogotá 2012

El espacio en blanco es la pantalla vacía desde la que se programa todo el nuevo orden,

*“El espacio vacío puede evocar concepciones universales, crear actividad mental...”*<sup>2</sup> [7] llevarnos por un mundo de infinitas posibilidades y restringirlas también a un volumen de dimensiones finitas. *“El espacio vacío no tiene otra función que hacer posible la vida aunque plásticamente no la represente”* [7, pag. 37], de la misma forma que para nosotros el espacio no representa la obra pero si da vida y es la misma obra, no la representa da la vida a la misma obra.

Entonces, cabe preguntarse cómo llenar éste universo? cómo utilizar los pinceles adecuados, cómo crear las perspectivas justas o escoger el color y la proporción para hacer un universo con todos los lineamientos requeridos para una expresión acorde a lo deseado?

El espacio vacío y blanco en la Ley del péndulo marca el inicio y el fin de la obra. Es el punto inicial y final de la oscilación del péndulo. Hace referencia a los puntos de inicio de cada pintura de Mondrian, cada vez que éste pintor quería empezar una nueva obra le obsesionaba tener todo: los marcos, las puertas, los lienzos, los muebles, los pisos de su estudio completamente blancos. Todo y todas las veces partía del mismo principio.

En la primera escena los ciegos (4 personajes) deambulan por ese espacio sin color, ellos mismos blancos, inexpresivos, silenciosos, sin ningún orden, marchan aleatoriamente. En esta total ceguera, cada personaje, antes del inicio de cualquier universo, antes de la presencia de cualquier punto negro o de cualquier color y profundidad, deambula sin ningún orden con una visión tipo baño de leche, como Saramago decía en el ensayo sobre la ceguera.

El universo Mondrian empieza a crearse con la entrada de una línea negra y de un personaje también vestido de negro con una máscara blanca que lo convierte en un ser inexpresivo. Éstos dos marcan ciertas trayectorias sobre el suelo, el orden en el espacio escénico empieza a aparecer y los personajes comienzan a ajustarse. La línea negra viene siendo la primera pincelada del cuadro. La semilla que marca su movimiento. Es como ima-

---

<sup>2</sup>Arte Plástico y Arte plástico puro. Pág. 42. Piet Mondrian.



Figura 3.3: Primera irrupción de color al espacio en blanco. Fotografía: Alejandro Naranjo.

ginarse a Mondrian colocando una primera estructura en el lienzo vacío (ver Fig. 3.3).

Recordando a Peter Brook quien decía: *“Puedo tomar un espacio vacío... un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa... esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”*<sup>3</sup> [8]. Se empieza la Ley del péndulo con algo sencillo, mínimo, la entrada de la línea y el hombre de negro son este personaje que camina y el otro que lo observa. Ésta línea negra que entra al espacio blanco y que recorre un contorno ya es movimiento, ya plásticamente el espacio es otro y mucho más si va acompañada de un hombre que la sigue o que le guía su movimiento. Si ahora vemos a todos los personajes moviéndose con líneas que aparecen y desaparecen musicalmente por el espacio lo

---

<sup>3</sup>El espacio vacío. Peter Brook

---

que se genera es un universo abstracto signficante de infinitas posibilidades de movimiento.

En conclusión cada línea, cada punto de color, cada transitar, ya son perturbadores para el espacio vacío. Es así, como la construcción del espacio es más que una intervención al mismo en el sentido físico de ubicar algo en el volumen de aire que llamamos escenario. La construcción del espacio construye dramaturgia y coreografía. El espacio vacío es afectado por cada objeto que se ubica allí pero también por la presencia o ausencia de videos o espacios sonoros, lumínicos, interactivos, emocionales y otros que intervienen en la construcción de significado lo que llamamos dramaturgia en la danza. En esta medida el espacio deja de ser solo un lugar en el sentido convencional porque al sumar todos elementos auditivos, virtuales y visuales se generan múltiples espacios dándole otras tantas posibilidades de interpretación al observador.

## 3.2. El espacio y la pintura

Mondrian quería eliminar el significado entre forma y fondo, entre espacio circundante y la figura misma, entre la materia y la no materia. Su pintura pasa a un nivel de abstracción distinto a todo lo conocido hasta ese momento, deja la representación y entra al nivel más alto de abstracción, casi que se vuelve un estudio del espacio plasmado con líneas y colores en dos dimensiones. Por ejemplo obras como la mostrada en la Figura. 3.4 son una muestra de una espacialidad aparentemente acotada a un cuadro pero con la posibilidad de no tener límites, casi como una prologación de geometrías básicas que quieren crecer o por lo menos así me lo parecen. Se tiene una composición muy sencilla de cuadros casi demasiado geométricos pero que prolongan el contorno. Al no tener un borde en la pintura es como si las líneas y los colores quisieran crecer y prolongarse fuera del lienzo incluso hasta el infinito.

Esta idea me rondó la cabeza a la hora de intervenir el espacio para crear la Ley del Péndulo. Me imaginé las líneas creciendo, saliendo de un cuadro bidimensional e invadiendo



Figura 3.4: Composición en Amarillo y Azul de Piet Mondrian

el espacio tridimensional. Saliéndose del lugar donde Mondrian las imaginó e invadiendo todo el espacio escénico, como si incontroladamente se metieran en un cuadrado blanco y con un orden, musicalidad y velocidad diferentes abordararan la escena. Así la pintura crecería, saldría de su lienzo y pasaría a tener movimiento, es decir dejaría su estado estático y entraría en un mundo tridimensional con movimiento. Por supuesto la estética original se conserva pero se generarán geometrías distintas por su movilidad la cuales fueron proyectadas en gran formato.

Mondrian dice que las pinturas deben ser móviles, en el Péndulo intentamos darles movimiento en un espacio escénico. En la segunda escena las líneas invaden el espacio musicalmente, generan un lugar interactivo donde los personajes dejan su quietud y persiguen a las líneas o huyen de ellas. Esta idea generará un ambiente de geometrías observables o imaginables con el movimiento de los bailarines y/o con las líneas. Las trayectorias fueron angulares, rectas, cuadrados, rectángulos, órdenes simétricos. La entrada a este mundo fue

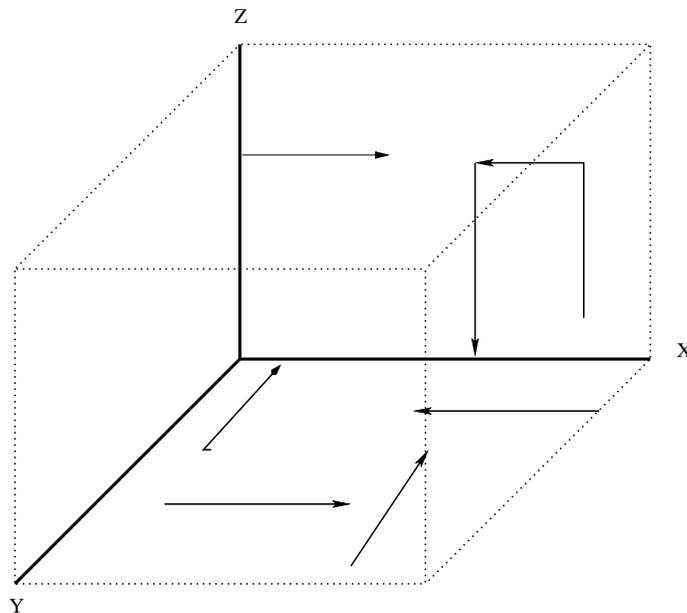


Figura 3.5: Idea de líneas que crecen en todas las direcciones haciendo alusión a una extensión de las líneas por todo el espacio

dada por este personaje oscuro, es como si él mismo le diera origen al nuevo universo. Hoy lo veo como al mismo Piet Mondrian sin rostro, oculto y creando.

La presencia de una línea sobre un espacio en blanco cambia notablemente el estado de los personajes y se rompe el estado vacío. Todo es móvil ahora. Los elementos y los personajes han sido ordenados por algún tipo de fuerza o campo que da origen al movimiento. De esta forma la suma de los bailarines andando y las líneas atravesando el espacio en todas las direcciones acopladas perfectamente a la música, permite dar la sensación de un juego de video o de un espacio cinematográfico. Hacia el final de la escena se proyecta sobre el suelo la imagen de las líneas negras de un cuadro inspirado en la estética de Mondrian. Los personajes hacen algunos recorridos sobre ellas, es el espacio permitido para sus movimientos, así la danza se tiene que minimizar y los bailarines se limitan a hacer recorridos sencillos sobre esta estructura.

Es como en una ciudad donde las calles negras permiten y limitan el movimiento de

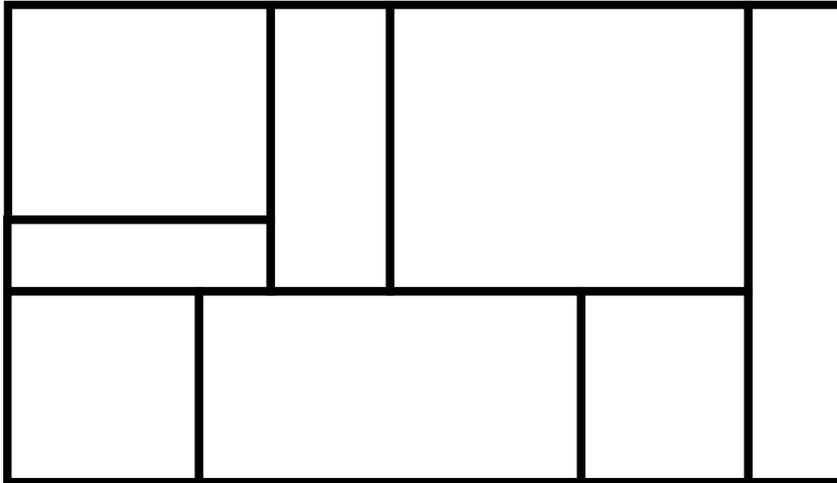


Figura 3.6: Una de las imágenes con que se rompe el espacio vacío en la Ley del Péndulo

las personas, así cada línea es un posible camino en medio del cuadro ciudad proyectado. La tarea de la línea es limitar, generar un tipo de circuito a través del cuál viajan sujetos, electrones en el caso de los circuitos. Hombres en el caso de una ciudad.

Cuando existe el video los personajes son seres tridimensionales viviendo, habitando, ju-

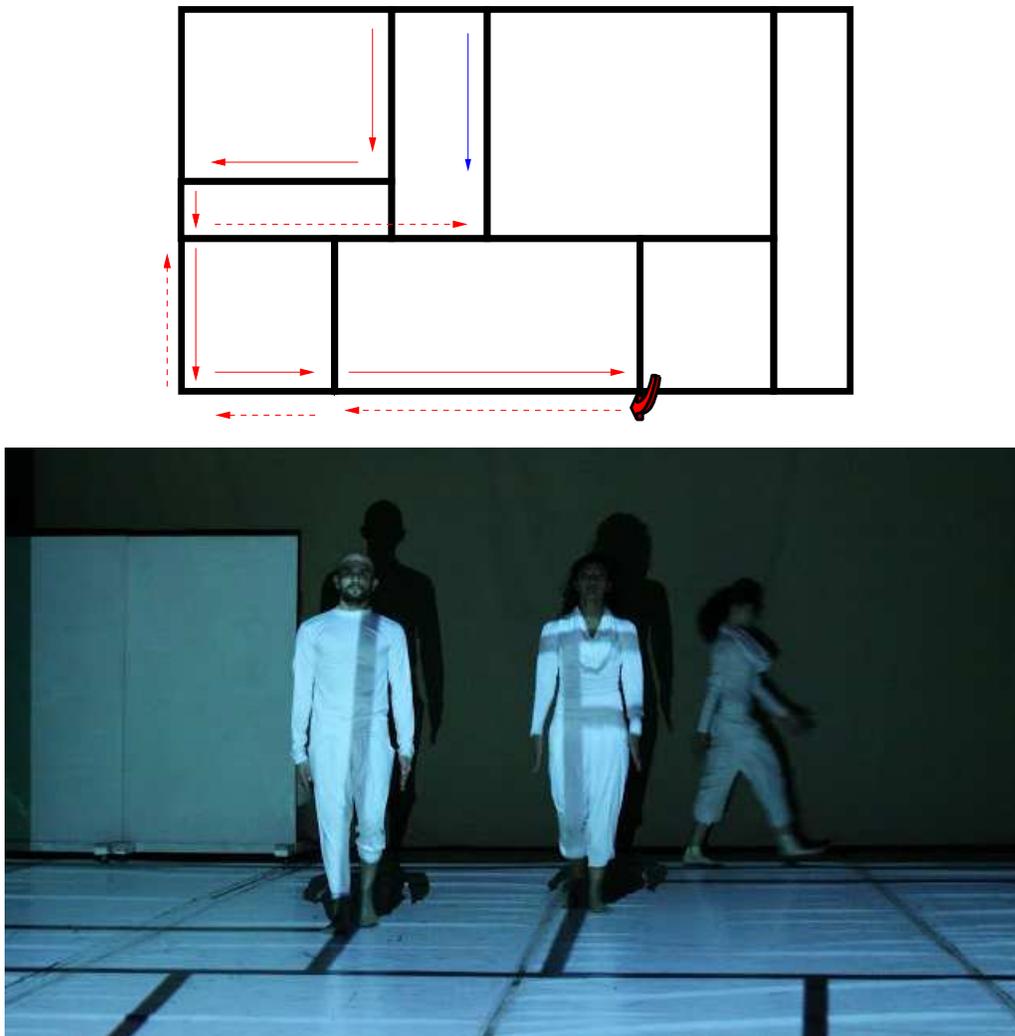


Figura 3.7: Juego con el espacio. Recorrido de los bailarines a través de un las líneas del cuadro proyectado.

gando y moviéndose en una ciudad imaginaria, angular y simétrica inspirada en la pintura. Cada uno es un habitante del cuadro, es un transeunte de ésta ciudad Mondrian. En la imagen superior de la Fig. 3.7, en azul se muestra el movimiento de uno de los bailarines y en rojo el de otro, al final la suma del movimiento de todos los bailarines termina siendo una descripción de la geometría del cuadro y son la base para los desplazamientos coreográficos

con o sin video en buena parte de la Ley del Péndulo.



Figura 3.8: Propuesta de movimiento basada en la angulación y fragmentación del movimiento acorde a la angularidad de los cuadros de Mondrian

Aparentemente esta simbología está lejos de parecerse a la realidad misma pero por el contrario es muy fuerte la similitud con el comportamiento de nosotros sobre la ciudad. Este movimiento autómatas deja de ser abstracto cuando vemos que hace alusión a nuestro propio comportamiento. Recorremos sin darnos cuenta caminos oscilantes, siempre por las mismas calles. Caminar por la ciudad, es hacer una transición pendular, sales de tu casa, tomas el transmilenio, caminas por la misma cantidad de cuadras todos los días, regresas a tu casa por el mismo camino y te sorprendes escogiendo siempre las mismas calles, haciendo



cenital de nuestra ciudad de cartón. En las fotografías de la Fig. 3.10 se puede observar una imagen usada en el stop motion. Qué piensa de la comparación con con la imagen satelital de Bogotá 3.9 o con la imagen de la Fig. 2.17.

Quizá un poco literal fue el intento de representar a los personajes como muñequitos, sin



Figura 3.10: Vista cénital del proyecto de stop motion basado en el movimiento real de los bailarines en la ley del péndulo

embargo ninguna interpretación se acerca más a la realidad que ésta. Los muñecos transitan por caminos laberínticos, retornan y corren a través de edificaciones de cartón coloridas. Las pinturas de Mondrian en especial en la época que estuvo en New York hablan de ciudad. El orden de la ciudad es parte de su orden y por ello se siente tan identificado y tan a gusto allí.

Otra abstracción usada en la obra, fue convertir el movimiento de los bailarines en una versión extraña del juego de video PACMAN. Los personajes de blanco huyen del personaje oscuro enmascarado sin ninguna característica particular en el rostro. Decidimos hacerlo porque fué divertido pero también porque es una fuerte crítica a la uniformidad e inexpresividad

de los humanoides que transitan por el cuadro, lo que a su vez significa los humanos que transitan por la ciudad. El espacio de la ciudad es creado por el hombre que a su vez es habitante-víctima de esa propuesta de espacio cerrada. Las cuadrículas a través de las cuales nos movemos marcan fuertemente una tendenciosa calamidad, hemos preferido cercar el horizonte, acumular, desarrollar grandes campos de concentración donde los humanos no pueden mirar mas allá que las mismas cuadrículas que él mismo ha trasado. La arquitectura moderna aun más encasillada y cuadriculada es una misteriosa repetición y encasillamiento en una misma lógica. A la larga un humano no es tan diferente de otro, en su mayoría quiere a sus rutinas, quiere volver a caminar por las mismas calles y amar de las mismas formas.

### 3.3. Iluminación y limitación del espacio

“El arte es la unión de lo universal, de lo individual y lo universal”<sup>4</sup> [7].

La idea de extender una pintura o un mejor un diseño basado en una pintura y proyectarla en



Figura 3.11: Proyección en gran formato de la Imagen 3.12 en las funciones del Iberoamericano.

<sup>4</sup>Arte Plástico y Arte Plástico Puro. Piet Mondrian.

gran formato por todo el espacio escénico termina siendo también un diseño de iluminación. Con la particularidad de volver tridimensional lo antes plasmado en el lienzo y generar arquitecturas móviles de complejidades diversas.

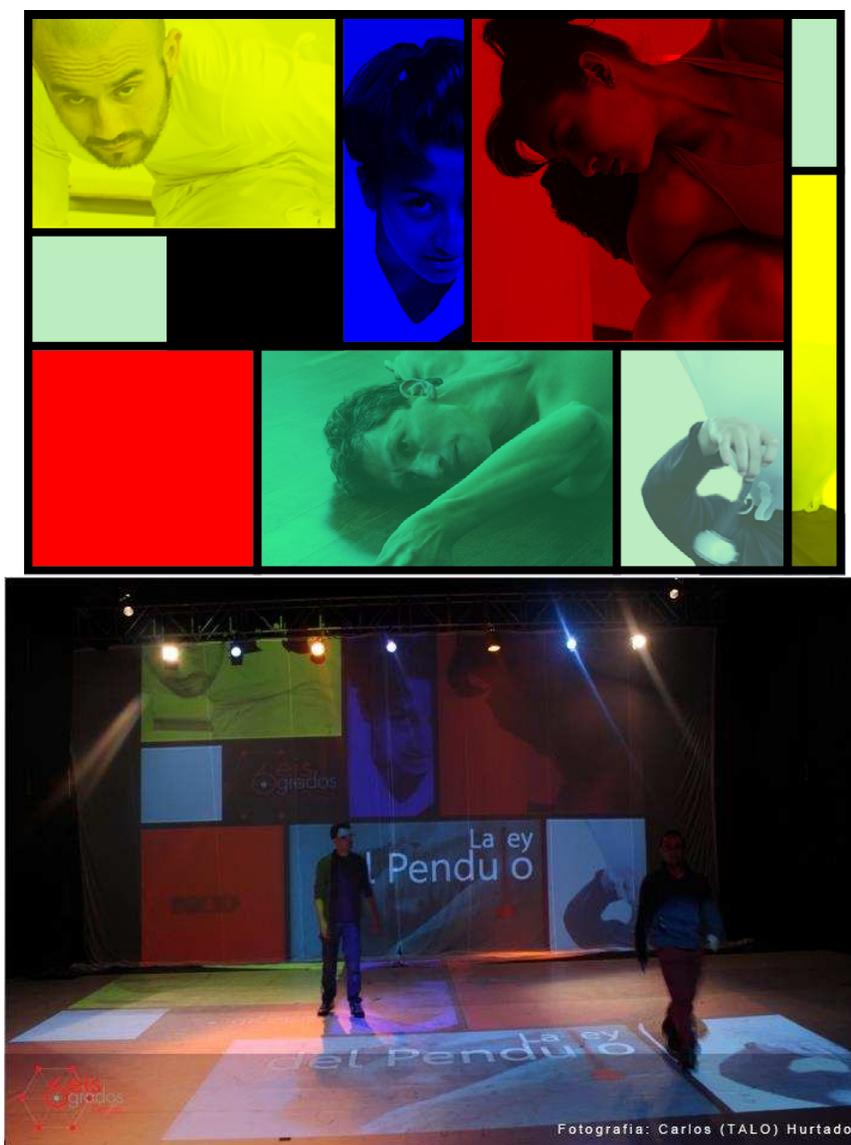


Figura 3.12: Diseño inspirado en la estética de Mondrian y usado para proyección en gran formato. La segunda imagen es otra de estas proyecciones en gran formato de la obra en pleno proceso de Montaje.

La fig. 3.12 muestra un diseño basado en la estética de Mondrian y usado como base en la Ley del Péndulo. En la Fig. 3.11 se muestra su proyección en gran formato en una de las presentaciones de la obra en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro. Como se puede ver, la iluminación es de gran complejidad y difícilmente lograda con un rider de luces de cualquiera de nuestros teatros. La complejidad de la iluminación presenta diversas posibilidades y muchas ventajas en la medida que una vez hecho el diseño, éste se vuelve fijo y portable, adaptable incluso a un espacio abierto. Ésta posibilidad resultó ser muy novedosa para mí y estoy seguro para muchos en el entorno debido a su dinamismo y su poder. Por ejemplo observemos las imágenes de la Fig. 3.13. En estas imágenes se muestra



Figura 3.13: Reinterpretación de un cuadro rojo de las pinturas colocado en una esquina del escenario y transformado en un engranaje de una máquina. (Imagen tomada de la revista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.)

un cuadro rojo, como si fuera extraído de una pintura de Mondrian. En la escena el cuadro se proyectó inicialmente en una esquina del escenario y gracias a la animación y el video, éste se deformó convirtiéndose en un engranaje de una máquina y luego complementándose con otros engranajes que se proyectan frontalmente. Todo el espacio fue bañado con luz digital. La fotografía evidencia un espacio totalmente iluminado sin necesidad de ninguna otra luz análoga del teatro. Como puede verse es un diseño mucho más complejo de lo convencional y logra interactuar y moverse musicalmente, acoplando así el movimiento del video con el de los bailarines.

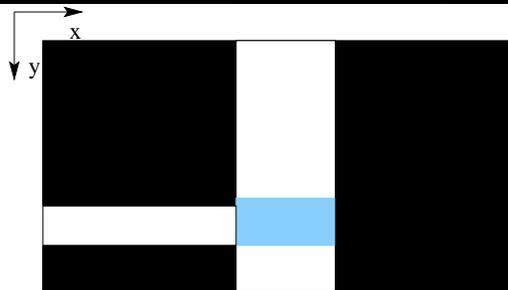


Figura 3.14: Iluminación móvil digital que permitió la incorporación de una interactividad de movimiento entre bailarines y video.

Otros ejemplos son los mostrados en las imágenes de las Fig. 3.14 y Fig. 3.15, donde en la primera imagen está una fotografía diagonal de la escena, a continuación el diseño visto desde una perspectiva cenital y en la segunda figura se muestra una fotografía de la misma



Figura 3.15: Iluminación móvil digital frontal

escena bajo una perspectiva frontal. Las imágenes muestran varios espacios delimitados y acotados por la luz. En particular la luz blanca horizontal viaja de un extremo al otro del escenario enmarcando el recorrido de nuestro personaje oscuro. El cuadro azul en al-

gún momento atravieza el espacio diagonalmente mientras todos los personajes se mueven enmarcados en los límites impuestos por la luz. Así el diseño de luz es una propuesta de espacio móvil y cambiante. Una propuesta de movimiento complementario entre bailarines y luz-escenográfica.

Todos estos diseños fueron logrados gracias al trabajo conjunto con Carlos Hurtado (Talo), quien trabajó en la programación y ajuste de esta idea para llevarla a buen término en la escena.

### 3.4. El espacio fragmentado y el espacio virtual

Un componente adicional fue el de limitar la observación del público. Para ello en escena se hizo uso de una serie de módulos a modo de lienzos que simbolizaran por un lado la



Figura 3.16: Fragmentación del espacio escénico por medio de módulos o lienzos que deslizaban acorde a la dramaturgía de las escenas.

pintura y por otro permitieran con sus desplazamientos abrir y cerrar espacios visuales. La

imagen de tener un teatro pequeño dentro de un teatro más grande fue lo que me llevó a imaginarme esta situación. Similar a lo que ocurre con la pintura en el renacimiento consideré que podía limitar la percepción del espectador por medio del movimiento continuo de éstos paneles. La perspectiva y el punto de vista tienden a limitarse en éste tipo de obra y generan en el espectador la sensación voyeurista de querer observar un poco más de lo permitido a través de persianas que abren y cierran sus compuertas. Quizá sería aún más

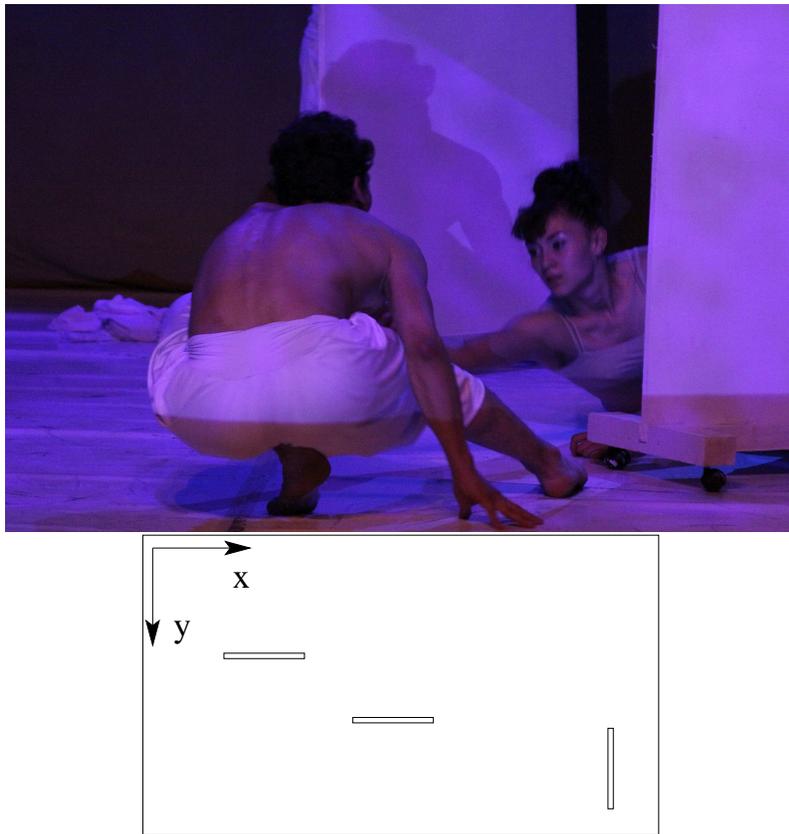


Figura 3.17: Segundo ejemplo de fragmentación del espacio escénico por medio de módulos o lienzos que deslizaban acorde a la dramaturgia de las escenas.

interesante poder mezclar el contenido de una obra con el de otra realizándose en otro espacio. Imagínense una pieza llevándose a cabo en un teatro contiguo, o un espectáculo que en simultáneo se esté presentando para dos frentes distintos donde los actores bailarines

de una pieza pudiesen entrar al otro. Ésta forma de ver el espacio es una forma contemporánea de asumir el espacio, donde el punto de vista es relativo, es una forma de pensar al espectador como alguien inmerso y actor en la misma obra. La idea es como plantearse uno de esos trucos de magia donde dos realidades y dos elencos se juntarían para generar dos creaciones simultáneas y un mismo resultado. Sin embargo en esta pieza fue imposible llegar hasta allí y seguramente lo haré en un futuro.

Pensando el espacio según Mondrian, éste se fragmenta por partes, crece y se acorta y cambia de color. En la Ley del Péndulo el uso de los paneles permitió físicamente cerrar y abrir espacios en los que los personajes podían entrar y salir, quizá no era un teatro dentro de otro teatro pero sí lograba ponerse en escena una fragmentación del espacio y encerrar en un lugar a uno de los personajes o marcarle un camino en medio del escenario completo. Cada panel debería cumplir las veces de un diafragma o cámara que limita la visión del

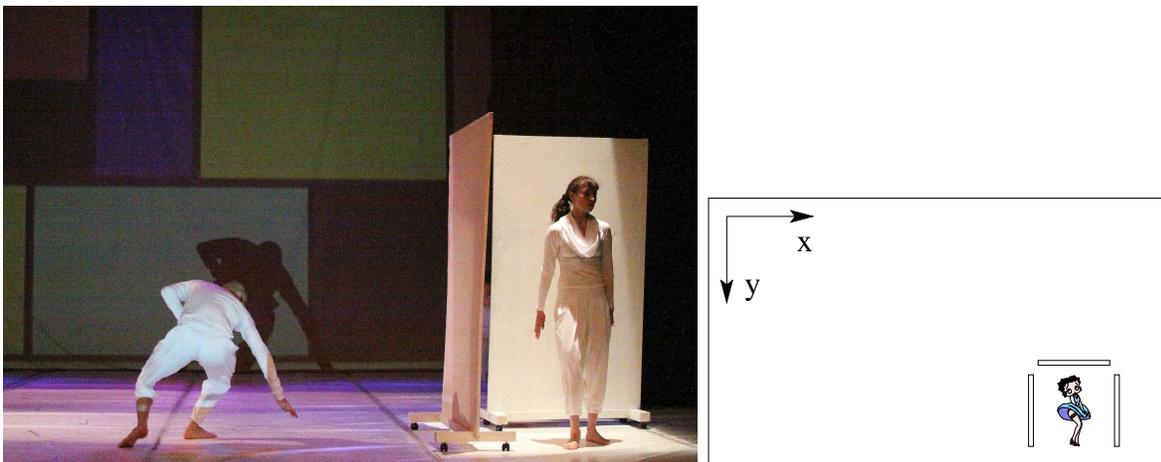


Figura 3.18: Espacio centrado en el encierro de uno de los personajes. Los lienzos tienden a cerrar la imagen

espectador. En el espacio en blanco la tarea de los paneles es empequeñecer y agrandar el espacio. Por momentos los espacios se abren y son grandes, se me antojan casi infinitos y

por momentos generan fronteras y acotan el universo visual que es acentuado con la ayuda de la luz. Lo que sucede detrás de los paneles es un misterio y lo que ocurre de frente es lo que la dirección quieren que se vea, sin embargo detrás de los paneles también hay vida y movimiento y solamente aquel espacio pequeño, como la rendija por la que el voyeurista puede ver, es la ventana de comunicación entre espectador y espectáculo.

De la misma forma cada p nel al ser usado como una pantalla de proyección es una he-

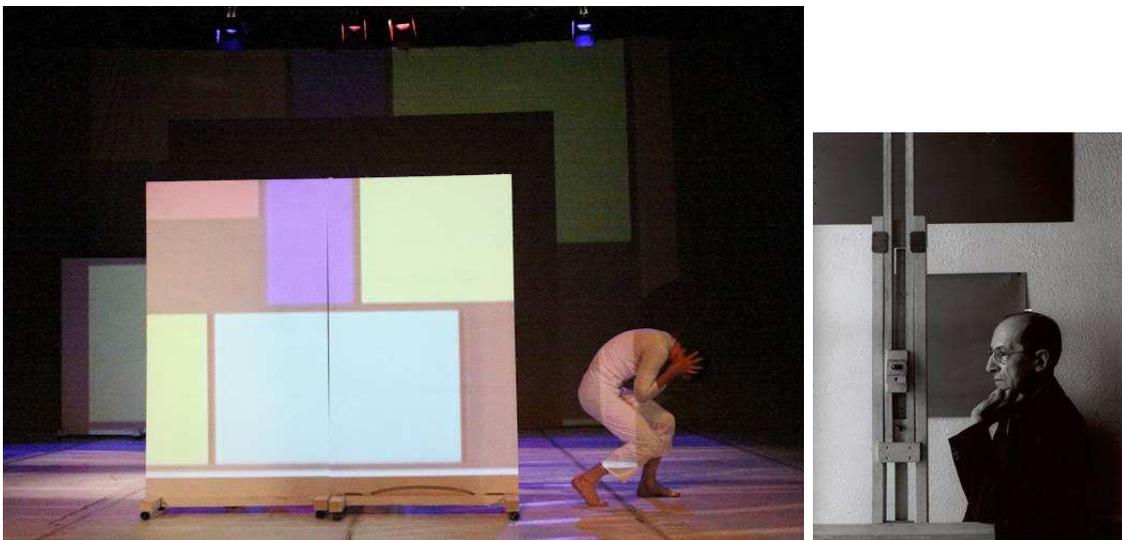


Figura 3.19: Proyección de video sobre paneles en movimiento. Sensación de que la pintura viaja por el espacio.

rramienta para deconstruir la pintura. Ahora el haz de fotones proyectado frontalmente se fragmenta y pinta solo una parte del lienzo, los cuadros del lienzo por momentos pueden coincidir con los de los paneles y por momentos cortarlos y crear nuevas particiones en la pintura. Es una sensación de volver cada cuadro de la pintura en un cuadro tridimensional que viaja por el escenario, es sacar aun más a la pintura de su espacio bidimensional y darle la posibilidad de transportarse por el escenario. La tarea también se logra hasta cierto punto. Aunque la proyección en gran formato acentúa esa idea de Mondrian de tener en sus cuadros espacios grandes y al interrumpir el tránsito de la luz libremente por el espacio, la

situación se vuelve compleja y se termina viendo un espacio tridimensional pero faltaría aún mayor estudio para lograr evidenciar más claramente la nueva deconstrucción de la pintura.

Un componente adicional a nuestra propuesta fue la de incluir la transmisión de nuestros ensayos y funciones a través de una página en internet, en éste caso usamos la página *www.danzapura.com*. Como resultado en la casona transmitimos ensayos que el equipo técnico podía observar desde otros lugares y así logramos hacer más efectivos los ensayos, la comunicación de todo el equipo fue inmediata y fructífera.

Ya en las funciones tuvimos cerca de 200 visitantes virtuales que observaron las dos funciones de estreno a través del live-stream. Éste resultado nos parece un éxito ya que contamos con la presencia de amigos desde muchos lugares del mundo compartiendo el acto escénico en simultaneo con nosotros gracias a la tecnología. Esperamos para un futuro lograr otro tipo de interactividad y quizá fusionar y hacer participes a los visitantes virtuales.

### **3.4.1. El espacio y el proceso de montaje**

Como se mencionó en la introducción la obra ha tenido varias temporadas y todas en espacios diferentes.

Los más relevantes han sido el Teatro Municipal Jorge Eliecer Gaitán, el Teatro Libre del centro, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el auditorio Fabio Lozano de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (ver Fig 3.21), uno de los pabellones de Corferias en el Festival Iberoamericano de Teatro (ver Fig. 3.20). Cada uno con un carácter diferente y especificaciones técnicas muy distintas.

El espacio vacío en este caso tuvo que ser acondicionado partiendo de situaciones iniciales muy diferentes. Sin embargo en todos los casos sabemos que existen condiciones básicas para el montaje: la primera de ellas fue tener un piso linoleo y un telón de fondo totalmente blancos y la segunda de ellas tener un espacio con la suficiente altura para lograr



Figura 3.20: Escenarios: Pabellón corferias y Teatro Libre centro.

bañar todo el escenario con la luz digital.

En nuestra temporada de estreno en el Teatro libre usamos para las proyecciones en gran formato dos video beam de 2000 Lumens, uno para la luz cenital lanzada a piso y otro frontal para el telón de fondo. En esta primera ocasión quisimos hacer una proyección cenital picada al suelo, sin embargo fue imposible lograrlo. Aprendimos que necesitábamos demasiada altura para alcanzar a cubrir todo el suelo desde una posición perpendicular al

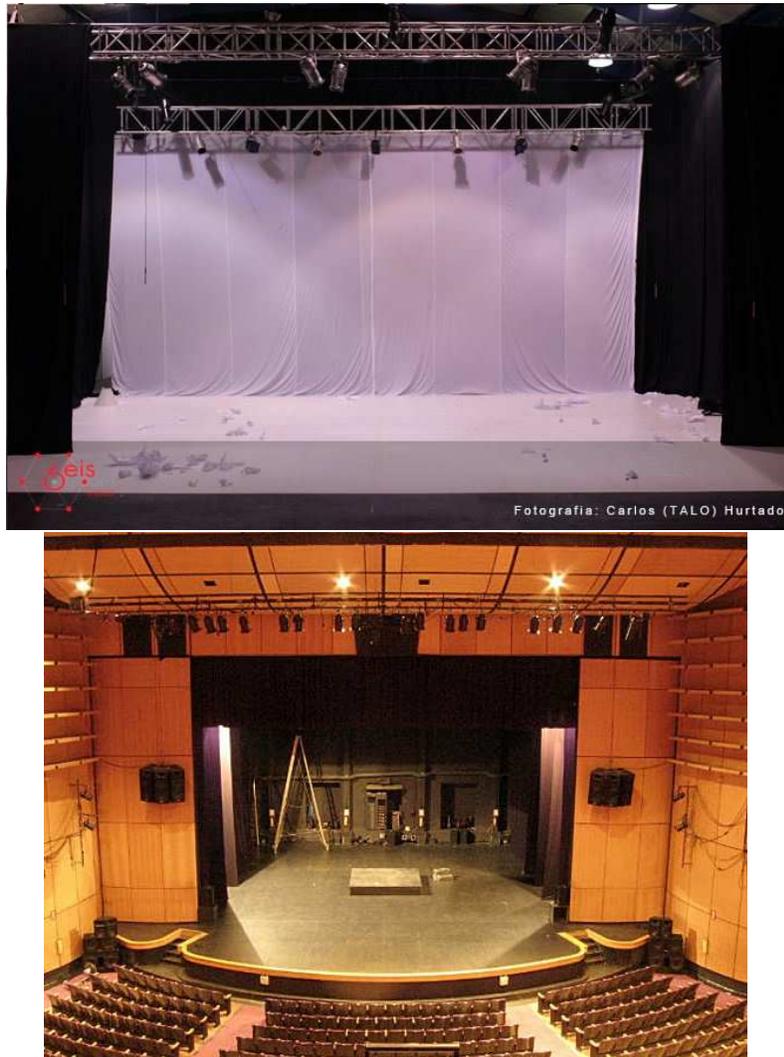


Figura 3.21: Escenarios: Teatro Jorge Eliecer Gaitán. Abajo izquierda: Auditorio Fabio lozano.

escenario y que para tener una mejor calidad de imagen tendríamos que usar un equipo de de mayor potencia. De todas maneras aunque el montaje y ajuste de luces fue un tanto complejo, logramos una proyección de buena calidad colocando el video beam en una diagonal picada al suelo y haciendo reajustes en el trapecio de luz del video beam y en el video mismo para lograr aproximar al rectángulo que inicialmente habíamos deseado. El video y el color bañaron completamente el escenario con una luz de buena intensidad pero

descubrimos que podría ser mejor si aumentáramos el contraste en el color y el número de lumens de la proyección. El piso linóleo blanco en esta ocasión fue prestado por la Academia Superior de Artes a través del semillero CICRE y permitió condiciones óptimas para la proyección de la luz. Por otra parte el telón del teatro no fue tan blanco como lo deseábamos y los colores perdieron por ello un poco de brillo.

Por contraste, las mejores especificaciones técnicas las encontramos en el festival Iberoamericano de Teatro donde tuvimos todas las condiciones requeridas: dos video beam de 5000 lumens suficientes para colorear el linóleo con el brillo y contraste adecuados, un linóleo blanco para estrenar de más de 12 metros por 12 metros con excelente capacidad para reflejar los colores. Por otra parte, el telón blanco tenía altísimas especificaciones para la reflexión de la luz y todos los técnicos y herramientas fueron óptimos para lograr un montaje de muy buena calidad. De esta forma se obtuvieron resultados en escena fabulosos. Los equipos de proyección fueron colocados en diagonal picando la luz al piso para el video cenital y frente al telón para horizontal al suelo para bañar la tela frontal. Las condiciones de distancia fueron óptimas, tuvimos una grúa para ajustar barra de luz y tener las distancias focales justas para los equipos de proyección. Sin embargo nuevamente encontramos que los mejores para cubrir el área escénica estaban cuando la proyección se hacía diagonal-picada al suelo y no totalmente perpendicular al piso.

Todos los escenarios que ha pisado la obra en general han tenido especificaciones tradicionales, donde las cajas blancas se han podido ajustar a las especificaciones requeridas en el rider técnico de la obra. La excepción, fue el auditorio Fabio Lozano. En este espacio solamente pudimos contar con el piso blanco, sin telón de fondo. La luz fue ajustada desde una barra muy alta pero no con la suficiente angulación, así que tuvimos que modificar algunas condiciones geométricas del video para lograr cubrir toda el área escénica. En este caso hicimos uso solamente de la proyección cenital. Para sorpresa nuestra, descubrimos que

la obra podría con un piso adecuado presentarse solamente con éste video, claro se pierden algunos momentos pero la luz más significativa es la proyectada al piso. La dificultad del espacio permitió ver una nueva posibilidad, pensamos que la Ley del Péndulo puede ser adaptada a un espacio abierto, con un piso adecuado y sin más condiciones de luz que las de un buen video beam se puede dar la luz suficiente para cubrir un espacio oscuro y abierto. Una nueva posibilidad gracias a la modificación de la iluminación y puesta en escena. Esperamos hacerla en estas condiciones y salirnos de la caja habitual del teatro, estamos seguros que impactaría mucho por el movimiento e interactividad de los bailarines con el video-iluminación.

### 3.5. La Música y la geometría

El método de composición evidencia otro tipo de simetría adicional en la obra. Partiendo del hecho que el tercer movimiento de la octava sinfonía de Shostakovich fue la primera música definida y fue desde un comienzo un punto de partida para la creación coreográfica, la música de alguna manera determinó un camino dramático, tuvo una especial importancia como centro inspirador y modelador.

Alrededor de ésta sinfonía y después de un estudio detallado de sus partes y motivaciones expresivas, se identificaron partes y se clasificaron con la ayuda del músico Fabián Rojas. La estudiamos, contamos y montamos una primera coreografía ajustada perfectamente a los movimientos musicales. Entonces tomamos ese espacio sonoro, entendimos que esa parte por sí sola era totalmente expresiva y completa y decidimos generar toda la obra con las mismas partes identificadas en la sinfonía. Así, si después de dos minutos se repetía un motivo musical donde identificábamos ciertas alteraciones de sonido y expresividad, esto mismo sucedería en la obra. De cierta forma la obra por lo tanto tiene la estructura de la pieza musical. El número de partes coincide entonces y el argumento, y repeticiones también. Esta simetría refleja una geometría fractal donde la estructura macro se replica en lo micro y viceversa. Para nosotros, replicamos la estructura formal de la sinfonía y la



Figura 3.22: Imágen de la obra que da cuenta de la temporalidad, el ritmo, el pendular. Secuencia de movimiento inspirada fuertemente en la música

convertimos en nuestro guión para la creación y a su vez usamos la sinfonía como parte de nuestra obra, así que la estructura está inmersa y se contiene así misma.

A nivel macro la estructura formal del tercer movimiento de la octava sinfonía fue usada como base para el modelamiento mismo de la obra. En algún momento la coherencia y fuerza plásmadas en el plan formal de la música resultaron encajar de manera muy natural con los conceptos principales de creación de la obra tales como serialidad, reiteración y demás, así como la estética que evoca el siglo XX. Los motivos rítmicos y melódicos más importantes de la sinfonía fueron citados en ocasiones muy evidente e insistentemente pero con modificaciones y composiciones electrónicas (originales en su gran mayoría) dentro de la música de la obra, ésto con el fin de dar unidad a toda la música y formar

parte de la atmósfera general de la que eran artífices las secuencias de movimiento y el diseño de las luces. *“La música original para la obra, así como la escogida por el director pueden definirse y calificarse afortunadamente como muy pertinentes al discurso visual y de gran apoyo estructural”* (opinión de Fabián Rojas, encargado de la musicalización de la obra).

En éste campo la simbología del espacio no es la única que marca simetrías, en ocasiones los ritmos temporales y tiempos musicales también marcan otra forma de geometría. Las estructuras musicales generan un espacio figurativo diferente en el cual la obra también se mueve, quizá esto no es nuevo, pero pensar que la música y el espacio corresponden o tienen una correspondencia uno a uno me pareció una idea innovadora. Pensar la escenografía como un espacio no fijo que cambia de acuerdo al color y la música, involucra una mezcla de elementos estéticos, dramáticos y rítmicos que dan sentido a la composición.

### 3.6. El cuerpo y la construcción de espacios

Las líneas de los cuadros de Mondrian me mostraban un espacio cortado y limitado. Para nosotros ahora es claro que generan bordes y límites en un mapa bidimensional. En el cuerpo por lo tanto quizá colocar bordes y límites. No me imaginé un movimiento libre, mas bien lo supuse como un movimiento angular, cortado, acumulativo pero cortado y quizás con algún tipo de bloqueo articular.

Por lo tanto, una de las premisas de composición de coreografías individuales a través de movimientos uniarticulares: articulación por articulación pero diferenciadas una de la otra, así tendríamos cuerpos fragmentados. El movimiento no debería representar nada en particular inicialmente pero sí llevar cierta musicalidad y contrastes en las dinámicas. Cada intérprete-creador realizó tal tarea y encontró una serie de pequeñas coreografías que mas tarde se deconstruyeron y se desorganizaron: invirtiendo direcciones, rebobinando el movimiento, cambiando las acumulaciones y alterando los órdenes. El objetivo fué buscar un

cuerpo totalmente fragmentado y tener diversas calidades de movimiento, las cuales fueron alcanzadas gracias a los aportes que cada uno de los bailarines y al manejo de diversas técnicas como el contemporáneo, moderno, hip-hop y el jazz presentes en los cuerpos creadores.

Curiosamente, tiempo después de haber compuesto el movimiento me encontré la imagen



Figura 3.23: Brazos Mondrian. Imagen inspiradora para la construcción de movimiento en la Ley del Péndulo

de la Fig. 3.23 donde se ve a Piet haciendo una composición corporal, en la referencia de la fotografía se dice que se encontraba haciendo algún tipo de meditación previo a su tarea de composición pictórica. Sin saberlo (ver Fig. 3.23), habíamos llegado a éste punto y consideré un acierto el método de composición, me pareció que los espacios corporales alcanzados estaban conectados con la forma pictórica con la que se quería trabajar. Así que buena parte del movimiento se guió por éste tipo de investigación.



Figura 3.24: Ejemplos de composición de Movimiento para la obra.

La limitación del movimiento se logró desde dos perspectivas: la primera por bloqueo de una articulación y la segunda por la misma acotación del espacio personal en los cuadros definidos en la proyección y/o por las líneas que bordean éstos.

La primera imagen de bloqueo se me vino a la cabeza por una razón muy personal, el haber tenido una pierna inmovilizada en varias ocasiones, pero sumando por casi dos años debido a una lesión de rodilla. Bajo esta perspectiva descubrí que por mas ganas que tuviese de moverme era totalmente imposible hacerlo. Descubrí una nueva forma de pensar el movimiento en éste periodo y encontrar en la inmovilidad o con un limitante nuevas



Figura 3.25: Ejemplos de composición de Movimiento para la obra.

posibilidades para el cuerpo. Quize utilizar esta motivación personal y componer movimiento así en otros cuerpos. Éste tipo de movimiento me dió la sensación de tener cuerpos máquinas con ciertas imposibilidades, repetitivos en el tiempo y condicionados a ciertas tareas. La fragmentación y reticularización de los movimientos corporales logra geomtrías cuadradas en vez de las muy usadas ondulantes y curvas propias de la danza contemporánea. A mi



Figura 3.26: Composición de movimiento para la obra.

parecer estas investigaciones arrojaron un tipo de movimiento algo confuso, discontinuo a ratos, pero propio para la propuesta. De la misma forma, la acumulación, el desarrollo y la vuelta atrás generaron también una simbología en torno a lo cíclico y a lo pendular. En general creo que esta premisa arrojó resultados muy justos para la dramaturgia propuesta. La segunda, al acotar el espacio de movimiento de acuerdo a las dimensiones de un cuadrado



Figura 3.27: Composición de movimiento

y/o rectángulo se permitió generar una lógica corporal de acuerdo a una kinesfera más pequeña o más grande. Las líneas por su parte generan límites para el movimiento y a su vez organizan una estructura corporal poco tradicional. Las líneas aunque son obstáculos no reales marcan una forma de movimiento diferente para los personajes mondrianianos, éstas dan un camino y limitan el espacio personal.

Cada cuadro tiene un color y expresivamente tiene un significado para nosotros y por lo

tanto afecta el movimiento dentro. Cada intérprete tuvo que retarse a moverse de acuerdo a las dimensiones predeterminadas y también de acuerdo a un estado expresivo distinto. El color da una línea de pensamiento para la actitud de los personajes. El Negro es como la presencia del mismo autor dentro de su propia obra, el blanco un absurdo de la ceguera, el rojo el amor pero también la automatización. En conclusión cada personaje encerrado en su cuadro nos habla de la soledad y el eterno retornar al espacio de partida nos habla de la tragedia del tiempo cíclico, es decir **La Ley del Péndulo**.



Figura 3.28: Equipo artístico y creativo Seis Grados Danza.

# Capítulo 4

## Conclusiones

Para el arte la construcción de una obra está dada por la manipulación de la materia, el espacio y el tiempo. Éstos elementos combinados presentan al espectador una situación de la cual puede apropiarse e interpretar según su propio conocimiento y su contexto.

Después de hacer este breve análisis histórico del espacio escénico se concluye que es un constructo social, temporal, variable, dependiente de muchos factores y por lo mismo significativo. Con un valor propio tanto para la sociedad como para la representación escénica. Está ligado a los conceptos propios de cada civilización y su construcción es dependiente de las concepciones religiosas, científicas y artísticas que caracterizan cada cultura.

El espacio escénico como vimos, es la suma de los objetos y personajes ubicados en el escenario mas todos los elementos relevantes de la escena: iluminación, música, vacío, cuerpo, entre otros. Éstos elementos proponen cada uno un espacio en el campo visual por supuesto pero también el campo auditivo, lumínico y simbólico y juntos constituyen el espacio-tiempo propio significativo de la obra y hasta la misma dramaturgía.

El espacio escénico en la Ley del péndulo ha buscado llenar el espacio no solo con mo-

vimiento de cuerpos bailarines, sino concientemente con las geometrías y colores inspirados en la estética de Mondrian, así como con la música de Schostakovich y/o con la propuesta de iluminación digital interactiva inspirados en éste pintor. En esta dirección la obra está impregnada de multiples influencias y significados, sin embargo la suma de todos ellos ha logrado darle una identidad de interesantes resultados.

La inclusión de video proyectado cenitalmente bajo un diseño predeterminado agregó la posibilidad de crear una iluminación portable de alta complejidad. A su vez ésta es una forma de escenografía digital que plantea el uso de arquitecturas móviles de un alto potencial en la escena.

La inclusión de elementos de transmisión de la obra en live a traves de la red fue interesante, debe mejorarse en cuestiones técnicas y divulgativas, pero abre un camino para otras propuestas que deseen incluir la transmisión y composición en simultáneo desde diferentes lugares del planete. Además, permite pensar en las obras como composiciones simultaneas, multidisciplinarias, multinacionales, y enriquecidas por la suma de múltiples elementos tecnológicos.

# Apéndice A

## Anexos



Figura A.1: Grupo Saliendo de Función Festival Iberoamericano de teatro 2012

# BECAS DE CREACION 2011

TEATRO LIBRE DEL CENTRO CALLE 13 No 2 44 - 4 Y 5 DE NOVIEMBRE - 7:30 PM

PRESENTA **6eis** 6 ejidos Danza

## La ley del Pendulo

DIRECCION: JAVIER BLANCO

OBRA GANADORA DEL PREMIO BECA DE CREACION JOVENES CREADORES DEL INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

COLECTIVO 6 GRADOS DANZA presenta "LA LEY DEL PENDULO" dirigido por JAVIER BLANCO  
 bailuñas creadoras Ana, María, Bernavides, Anie, Carolina, Rangel, Cesar, Augusto  
 Bolívar, Fredy, Orlando, Bernal, Wilson, Javier Blanco  
 bailarines coreografiados: FABIAN MANUEL ROJAS producción CARLOS HORTADO, asesor pedagógico MONICA BUENO  
 APDO LA CASAHUA DE LA DANZA (IDARTES)

CON EL APOYO DE:

6eis Danza

DANZAPURA.COM  
REVISTA VIRTUAL

Semillero CIGRE

TEATRO LIBRE

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOG



## LA GERENCIA DE DANZA DEL INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

### CERTIFICA QUE

El Colectivo Seis Grados, participo con la Obra La Ley Del Péndulo en la celebración del día internacional de la danza, realizada en la ciudad de Bogotá, el 29 de abril de 2012.

El presente se expide a los treinta (30) días del mes de Julio de 2012.

Cordialmente,

**ATALA BERNAL CHAPARRO**  
Gerente de Danza  
Instituto Distrital de las Artes-IDARTES  
email:atala.bernal@idartes.gov.co

Poyecto: Laura Isabel Gutiérrez – Contratista – Gerencia de Danza - IDARTES

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES  
Calle 8 No 8 – 52. Bogotá – Colombia  
Teléfono: 3795750  
E-mail: contactenos@idartes.gov.co

**BOGOTÁ**  
**HUMANANA**



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.  
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Instituto Distrital de las Artes

### LA GERENCIA DE DANZA DEL INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES



#### Certifica que

El Colectivo Seis Grados, participo con la Obra La Ley Del Péndulo en la cuarta versión del festival “Danza en la Ciudad: Somos Movimiento”, realizado en la ciudad de Bogotá, del 17 de Noviembre al 3 de Diciembre de 2011.

El presente se expide a los treinta (30) días del mes de Julio de 2012.

Cordialmente,

**ATALA BERNAL CHAPARRO**  
Gerente de Danza  
Instituto Distrital de las Artes-IDARTES  
email:atala.bernal@idartes.gov.co

Poyecto: Laura Isabel Gutiérrez – Contratista – Gerencia de Danza - IDARTES

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES  
Calle 8 No 8 – 52. Bogotá – Colombia  
Teléfono: 3795750  
E-mail: contactenos@idartes.gov.co

**BOGOTÁ**  
**HUMANANA**



**XIII FESTIVAL  
IBEROAMERICANO DE TEATRO  
DE BOGOTÁ 2012**  
23 DE MARZO AL 8 DE ABRIL



**COLOMBIA**

**ciudad teatro**

La ley del pendulo | Seis grados danza

**Funciones**  
Martes 3 y miércoles 4 de abril  
| 11:00 a.m. | 3:00 p.m. | 5:30 p.m.

**Lugar**  
Pabellón 4 - Teatro juvenil

[www.festivaldeteatro.com.co](http://www.festivaldeteatro.com.co)

**LA OBRA**

Una pieza de danza que nos introduce a un mundo donde los personajes son perseguidos por el tiempo. Cada uno de ellos, condenado a un mundo cíclico se mueve presurosamente de un lado para otro sin poder desligarse, y es aquí donde la geometría y los colores de Mondrian, delimitan el espacio y construyen la estética del lugar.

El pendular para muchos ha sido parte de nuestra historia de vida, siempre volviendo a lugares comunes, siempre volviendo a las mismas personas, pero sobre todo volviendo a vivir las mismas situaciones. ¿Tú no lo has hecho?

Una puesta en escena que lleva al espectador a una experiencia de sensaciones visuales y sonoras de gran belleza, a través de la interactividad del video y la expresión del bailarín, creando atmosferas inspiradas en las pinturas de "Piet Mondrian". Espacios oníricos donde el mundo simulado es una ficción que se acerca a espacios virtuales y donde el tejido en el color y las geometrías juegan parte fundamental en la composición de los cuerpos, así como la seriedad y la repetición.

Obra ganadora del primer puesto en las becas otorgadas por el instituto de artes IDARTES para jóvenes creadores, Bogotá 2011.

**FICHA TÉCNICA**  
Dirección  
Wilson Javier Blanco  
Dramaturgia  
Colectivo Seis-grados

**Elenco**  
*Interpretes creadores:*  
Ana María Benavidez  
Angie Carolina Rangeli  
Cesar Bolívar  
Freddy Bernal  
Javier Blanco

**Composición y edición de video:**  
Carlos Andrés Hurtado  
Edición y composición: Fabián Manuel Rojas  
Asesor dramaturgico: Mónica Patricia Bueno  
Director técnico: Carlos Hurtado  
Asistente técnico: Fabián Rojas  
Composición y edición musical: Fabián Rojas

**del Pendulo**



Figura A.5: Programa de mano Festival Iberoamericano de teatro, Bogotá, 2012.



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.  
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

### LA SUSCRITA GERENTE OPERATIVA ( E )

### CERTIFICA

Que el señor WILSON JAVIER BLANCO NUÑEZ con cedula de ciudadanía No. 80.037.334, quien fue ganadora de la convocatoria de la programación artistica de los meses de septiembre a diciembre de 2012, a través de la Resolución No. 118 del 21 de agosto de 2012, con la presentación de una Danza llamada "LA LEY DEL PENDULO", el día 8 de octubre de 2012 a las 7:00 pm, en las instalaciones de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Se expide a solicitud del interesado, a los cinco (5) días del mes de febrero del año dos mil trece (2013).

MARÍA DEL PILAR GORDILLO GOMEZ

Calle 10 No.3-16  
PBX: 282 94 91  
2823300 - 282 33 58  
Cód. Postal 111711  
www.fgaa.gov.co  
Bogotá - Colombia

BOGOTÁ  
HUMANA

# Bibliografía

- [1] [http://www.dramateatro.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=107](http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=107).
- [2] P. Francastel. *La realidad figurativa. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona Paidós estética, 1988.
- [3] J.J.C. Smart Jammer Max. *Problems of space and time*. MacMillan Publishing Co., 1976.
- [4] Cesar Gonzales Ochoa. Espacio plástico y significación. *Temas del seminario-24 Universidad Nacional Autónoma de México*, Julio-Diciembre 2010:71 – 100, 2010.
- [5] Lavaye Garcia Gabriela. *Evolución del espacio teatral y la representación escénica en la Edad Media*. 2011.
- [6] Aura Maria Orta. Reflexiones en torno al espacio en las artes visuales. *Revista de investigación, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas Venezuela*, No 69:129–150, 2010.
- [7] Mondrian Piet. *Arte plástico y Arte plástico puro*. Ediciones Coyoacan, 2007.
- [8] Brook Peter. *El espacio Vacío*.