

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 6
Diciembre de 2018**

73

El laboratorio coreográfico. Entrenamiento y creación, dos instancias que se funden en una sola acción

**The choreographic laboratory. Training and creation, two instances that merge
into a single action**

ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Resumen:

Construir para la escena implica no solo la articulación de los materiales creados, a partir de la libertad y la fertilidad que la improvisación guiada ofrece para los bailarines, sino el engranaje de todas las partes que conforman lo escénico, en la búsqueda de una coherencia propia a la obra: la máquina estética. El entrenamiento físico, la depuración de la técnica dancística debe, además, corresponder articuladamente con las condiciones espaciales en las que se circunscribe la obra coreográfica y adecuarse íntimamente con el proceso creativo y el lenguaje estético que se genera. En ese sentido, la construcción completa de la forma estética es lo que garantiza el éxito de una obra coreográfica.

Palabras clave: Danza, composición coreográfica, improvisación, *asymmetrical Motion*.

Abstract:

Building for the scene implies not only the articulation of the materials created, from the freedom and fertility that guided improvisation offers for the dancers, but the gear of all the parts that make up the scenic, in the search of a coherence to the work: the aesthetic machine. The physical training, the improvement of the dance technique must, moreover, correspond articulately with the spatial conditions in which the choreographic work is circumscribed and adapted intimately with the creative process and the aesthetic language that is generated. In that sense, the whole construction of the aesthetic form is what guarantees the success of a choreographic work.

Key words: Dance, Choreographic composition, Improvisation, *Asymmetrical Motion*.

1. Introducción

Es imprescindible regresar la mirada a la constitución de la forma como único camino para reconfigurar el valor de la creación, en tanto acto constitutivo de la práctica escénica y de la identidad del creador, cuando, en la práctica y el discurso de las artes escénicas actuales, las mediaciones entre la forma y el contenido no superan la propuesta moderna, y algunas prácticas más cercanas a la *performance* y a la estética posmoderna desechan cualquier preocupación por la construcción coherente de una forma que contenga dinámicas que le permitan sobrevivir a sí misma —como obra y como discurso—.

74

Algunas propuestas actuales de un posmodernismo tardío en nuestras comunidades artísticas padecen de insuficiencia discursiva y formal, apegadas a una supuesta articulación de la teoría con la práctica. Ante esto la atención que se ponga sobre la forma (el qué, el cómo y el por qué) de lo que se construye se evidencia como una manera de sobrellevar tal vaciedad y gratuidad de procesos y productos:

Se trata de insistir en la pregunta sobre la forma, sobre su desarrollo, resolución. La forma como manera de darse la obra de arte y la vida misma, en donde la cuestión del “cómo” se torna esencial. Este retorno a la forma, que escapa tanto de lo moderno como de lo posmoderno, abre un agujero en el arte actual, por el cual alcanzan a entrar los nuevos sentidos y significados, las nuevas maneras de representarnos el mundo (Rojas, 2016, p. 3).

Este regreso nos obliga a afinar la mirada no solo sobre la forma plástica de las artes escénicas, sino sobre la manera en que se abordan la técnica escénica y la técnica compositiva con las que se discriminan y organizan los materiales que dan forma, y su propia capacidad de tomar una determinada forma. Tal tarea implica una atención y agudeza extremas tanto sobre los insumos que se levantan como sobre la técnica con la que se entrenan y dialogan los cuerpos en la escena; entonces se vuelve imprescindible una correspondencia entre práctica y discurso: “La elección de la forma, junto con todo el aparato técnico, cuyo tratamiento y selección tiene que realizarse de la manera más fina posible” (Rojas, 2016, p. 3).

En este artículo, desde el análisis de un proceso de laboratorio que desembocó en la creación de una obra coreográfica, se desplegará una relación con los postulados teórico-filosóficos de los pensadores Marie Bardet, Carlos Rojas y Lucas Condró sobre las implicaciones que supone un entrenamiento dancístico y su pertinencia en la creación de una obra coreográfica que se desprende del espacio convencional —y las seguridades que este tiene— para asentar la práctica a partir de la relación con tal espacio.

Tal experiencia creativa partió de la técnica de improvisación/creación coreográfica de Lucas Condró y Pablo Messiez (2015), *Asymmetrical Motion* (movimiento asimétrico), y que podría entenderse a partir del siguiente postulado:

Si lo asimétrico es lo que no está alineado, entonces todas esas pequeñas desalineaciones simultáneas, esos trayectos cortos de movimientos de diferentes direcciones y partes del cuerpo, pensados como una totalidad, le dan al cuerpo su agilidad. Si el cuerpo se pone simétrico es, entre otras razones, por la dificultad que tenemos de circular entre lo múltiple y lo global del movimiento. O bien tendemos a controlar el movimiento y, entonces, lo convertimos en un gran bloque o nos relajamos demasiado y perdemos conexión entre las

partes y, por tanto, estructura. La tensión extra hace desaparecer los pequeños movimientos que permiten que el peso del cuerpo se bifurque y se equilibre. También una estructura blanda habilita el movimiento necesario para adelantarse al próximo apoyo del cuerpo, donde se volcará el peso. Como cuando doy un paso al caminar. Bailar es caminar en todas direcciones (p. 25).

Así pues, el artículo reflexionará sobre las formas en las que el movimiento y la danza fueron entendidos y asumidos en la experiencia práctica de creación, en relación con la necesidad de construir y sostener una manera de entrenamiento corporal técnico y de coreografía para asumir no solo las corporalidades disímiles, sino los espacios alternos de la escena.

También incluye el diálogo activo con lo que Marie Bardet propone en su libro *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía* (2014), con respecto a la asunción de lo que se entiende como *improvisación* en danza, y que podría resumirse en la siguiente cita:

Improvisar es, ciertamente, elegir situarse en cierta inmediatez, es decir a la búsqueda del vaciamiento de una mediación preexistente de la escritura de la danza mediante secuencias preconstruidas; pero en las prácticas concretas de improvisación parece poder esbozarse cierta inmediatez que no presupone un libre albedrío absoluto, ni una total transparencia con uno mismo. Las experiencias de improvisación pasan fundamentalmente por el enriquecimiento de un trabajo sensible de una temporalidad singular, por ejemplo a través de la relación gravitatoria, y abren así vías de escape respecto a la falsa dicotomía entre libertad absoluta del instante de improvisación y un supuesto determinismo brutal de la línea coreográfica (p. 126).

Finalmente, se reflexionará sobre la investigación práctica-creativa del proyecto de investigación *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno*, basada en los postulados teóricos sobre la Forma planteados Carlos Rojas Reyes y que sustentan la propuesta de metodología de entrenamiento y creación. Estos postulados entrarán en diálogo con la experiencia creativa, para entender cómo es posible superar el canon posmoderno, y apuntar a la creación de una máquina estética que se explique a sí misma.

2. Entrenamiento y creación: una sola acción

En los procesos creativos coreográficos se vuelve imprescindible definir el marco filosófico-teórico-experiencial en el que inscribir la práctica dancística. Es decir, como creadores requerimos construir un sostén de pensamiento y acción que, íntimamente relacionados, nos ofrezca la posibilidad de producir dicha práctica con un norte, si no totalmente definido, bastante claro: los cuerpos que bailan y crean caminando juntos hacia un lugar común.

Este marco referencial produce una cualidad de pensamiento y acción que —común a todos— orienta las particularidades y las dinámicas de cada intérprete/creador y las optimiza en beneficio del proyecto creativo. Las cualidades propias de cada involucrado se potencian y amplían para provocar sentidos y relaciones que superan la estructura práctica de la creación, las coordenadas de planificación metodológica e incluso las cualidades estéticas del coreógrafo.

En este sentido, resulta importantísimo configurar, en este ámbito de referencias, un soporte técnico que dialogue estrechamente con el momento creativo. Es decir que el entrenamiento corporal y dancístico corresponda con el tipo de propuesta coreográfico-espacial en la que se adscribe la obra o producto escénico. Por ello, al coreografiar las capacidades y las características corporales de cada intérprete, debe entrar una dinámica dialogal que entienda la danza como una acción inclusiva de lo físico, lo sensorial y lo anímico: una relación de lo que se es con lo que se hace.

Así pues, el acto de bailar no se escinde entre el momento creativo y el del entrenamiento técnico, sino que incorpora en un solo tiempo de total atención y alerta la construcción de ese movimiento, de esa danza. Esto es fundamentalmente correspondiente con el entendimiento y la asunción de que en el hecho de bailar no se aíslan los movimientos; al bailar la totalidad del cuerpo entra en relación para provocar un desplazamiento, un gesto, una locomoción.

De tal tenor, en la consecución de procesos creativos que privilegian la experiencia sensible y su incorporación en un acto reflexivo sobre esa práctica de creación, la pregunta constante sobre la producción de movimiento y su relación con el hecho mismo de la danza se hace imprescindible para movilizar los lugares canónicos de la práctica dancística y permitir el surgimiento de nuevo conocimiento. El constante cuestionamiento sobre lo que se asume como danza y su relación sensible con la totalidad del ser que baila plantea otras formas de acercamiento al hecho artístico:

No es posible aislar un movimiento. El movimiento es siempre en relación. Lo único que detiene al cuerpo es la tensión o la muerte. ¿Cómo sería suspender toda intención, todo saber y dejar que el movimiento en su pura abstracción sea? ¿Cuánto tiempo podría sostener eso otro que sucede y que escapa a los nombres? ¿Cómo sería que nos mueva el movimiento y no mi interpretación de él? El movimiento se expande dentro del cuerpo, sin el límite aparente de la forma. La forma que toma el movimiento es solo una idea. ¿Qué pasaría si detuviera mi atención antes de la idea en el momento en el que el movimiento aún sin forma toca el cuerpo? (Condró y Messiez, 2015, p. 15).

En este campo, una práctica de danza que busca la creación coreográfico-escénica deberá fundamentar su quehacer en el cuestionamiento constante sobre la pertinencia entre entrenamiento y producción de materiales coreográficos, para facilitar la entrada en un estadio de la danza que no busca la reproducción sistemática de lenguajes preestablecidos, sino que procura optimizar las capacidades particulares de cada cuerpo y constituir planos de experiencia raso-sensorial en la creación artística (Fig. 1).

2.1. Improvisaciones a partir de la técnica *Asymmetrical motion*

En estos planos de experiencia sensible y racional, puede cambiarse lo que un cuerpo cree que es capaz de hacer para permitir la ampliación de esas capacidades y, por lo tanto, la percepción propia de cada sujeto. Este espacio de movilización de la autopercepción amplía también el repertorio de lo que se asume como movimiento dancístico e incluye perspectivas de lo coreográfico que van más allá del campo representacional/mímico. Así, el campo de acción e incidencia de lo coreográfico se expande en la medida en que esos sujetos creadores de danza expandan sus autopercepciones. Como apunta Zulai Macías Osorno (2009):

(...) no hay cuerpo como superficie cerrada, porque éste es su construcción siempre provisional, nunca evidente, completa o como dato neutro, porque siempre está en proceso de cobrar y dar significados. Por eso el cuerpo siempre será más que aquel cuerpo único, pensado como el ente que nos conecta a un mundo ajeno, limitado a su forma inmediata y perceptual, mero receptáculo y médium que descarta toda relación de actividad y generación de nuevas relaciones (p.106).



Fig. 1. Fotografía: Ernesto Ortiz (2016)

Cuando se comprenden y asumen todas estas otras posibilidades de entender lo que es danza, la práctica coreográfica deviene mucho más inclusiva y diversa: el canon se amplía, de hecho, incluso deja de serlo. El cuerpo de un bailarín es mucho más que una herramienta al servicio del discurso del coreógrafo, este cuerpo deviene entonces en portador de discursos sensibles y físicos que alimentan la creación, y que, al permitirse “pensarse distintos”, también activan una posibilidad diferente de bailar:

Un cuerpo tiene todas sus capacidades físicas dadas: puede ser blando, flexible, ágil, articulado, etc. Estas capacidades suelen estar inhibidas por hábitos: modos fijados de relacionarse con ellas en la cotidianidad. Cuando ese cuerpo está bajo otras circunstancias, pueden aparecer grietas en esas fijaciones que alteran el vínculo con los hábitos. Si se le pidiera a una persona “movete (*sic*) ágilmente”, puede que halle dificultad en encontrar la combinación de modalidades propias de la agilidad. Si le diéramos, en cambio, la consigna de “pensarse gato”, esa puntualización pondría ese cuerpo en contacto con un modo de andar, una atención espacial específica, un tono muscular, etc. En esa otredad del gato están todas las modalidades dadas de la agilidad y mi relación con esas modalidades aparece sin juicio (Condró y Messiez, 2015, p. 31).

Pensar el cuerpo con capacidad de transformación también posibilita modificar el pensamiento, la manera que se tiene de mirar y entender ese cuerpo, de sus competencias y aptitudes. Al hacerlo, aparece la contingencia para descomponer las ideas previas sobre lo que es danza, y entrar en un campo ampliado de lo escénico, por lo tanto, de lo dramático. Al construir nuevos sentidos sobre lo corporal y lo dancístico, se compone también un sentido nuevo de lo narrativo. En ese sentido, el

entrenamiento que se utilice deberá corresponder con esta búsqueda ampliada de lo coreográfico y lo dancístico, de lo que se adjudica como danza.

Los saberes previos y lo que supongo que se espera de mí funcionan como atenuantes de la posibilidad de repercusión de una idea. Cada uno/a tiene una idea acerca de lo que es “bailar”. Se puede “bailar bien” o “bailar mal”. En cambio, no hay modo de responder “bien” o “mal” a una consigna de movimiento, porque no hay modelo. Para poder bailar habría que extirpar del cuerpo la idea que se tenga acerca de lo que es “bailar” (Condró y Messiez, 2015, p. 35).

En la creación de experiencias artísticas que pretenden movilizar el canon establecido, entran en conversación y contraste lo que se ha aprendido y lo que se fabula sobre lo aprendido, lo que porta cada individuo como mirada cultural y lo que porta el coreógrafo, lo que se imagina sobre la escena a crear y la experiencia creativa de cada involucrado. Así pues, la práctica coreográfica necesariamente debe estar expuesta al cambio, a la movilización de las estructuras de pensamiento y de acción, en relación directa con lo que se entiende por entrenamiento.

Este entrenamiento deberá responder a la capacidad infinita de relecturas que se puede hacer de lo coreográfico, de la organización de materiales y de lo que se considera material escénico/coreográfico. De tal forma, entrenamiento y creación se ven desplazados en varios sentidos: se activan entonces la asunción de lo corporal, de lo dancístico, de lo coreográfico/escénico y de lo narrativo. Y en esa activación es factible la ampliación del conocimiento sobre el área.

Entonces, las prácticas creativas actuales proponen un entrenamiento que incluye el pensamiento de un cuerpo en constante construcción, un cuerpo que se piensa ampliado en su capacidad de ser, para construir un saber sobre la pluralidad de características corporales y la manera de asumir y entender esas características. Las prácticas creativas actuales buscan proponer un camino —no un modelo previo de movimiento— sobre el cual avanzar hacia un norte común (como coyuntura creativa) para expandir el conocimiento del cuerpo a partir de ese camino. Camino en el que entrenamiento y creación confluyen y compendian la experiencia en común para encontrar la particular movilización de cada creador. En palabras de Condró y Messiez (2015):

Proponer consigna; observar qué sucede al poner al cuerpo en relación con la consigna; nombrar procurando describir lo que sucede (inevitablemente, la atención hará un recorte de algunos datos); pensar esos datos como herramientas técnicas y volver a poner al cuerpo en movimiento dejando que actúen sobre él. (...) Ver la multiplicidad, la manifestación particular de cada cuerpo y, a la vez, pensar todos los cuerpos como uno solo. Individuo y especie al mismo tiempo (pp. 34-35).

3. La improvisación como herramienta creativa

Todo acto creador implica un desconocimiento previo y, por supuesto, un conocimiento desde el cual se ponen en juego coordenadas y directrices para emprender el camino hacia lo desconocido. Hay en el dominio de lo que se sabe la posibilidad de la duda, la factibilidad de desorganizar lo organizado y permitir el surgimiento de lo que no se avizora con certeza.

En esta posibilidad radica el acto de la creación mismo, como promesa de algo que puede irrumpir con fuerza y sorpresa para recomponer lo anterior y para responder a la duda. En la recomposición de eso que existía previamente —y en la resolución de la pregunta—, los órdenes y conciertos que fungían con certeza en el pasado son amplificadas en sus sentidos y en sus valores para dar paso a juegos de composición que descubren otros órdenes a los que se ve con distinta perspectiva.

En la creación dancística dialogan no solo energía, espacio y tiempo, sino múltiples herramientas composicionales que despliegan jerárquicamente su incidencia en esa energía, en ese espacio y en ese tiempo, lo que conlleva un potencial de polisemia intrínseco, propio del arte contemporáneo. De allí la importancia de las estrategias de improvisación en el momento de la creación.

En palabras de Marie Bardet (2014): “la improvisación no define tanto una forma de danza como tal vez la experiencia del grado de imprevisibilidad de todo acto creador” (p.123). Y, en tal sentido, mediante ella el suelo fundamental del acto de bailar, que es la evanescencia de su existencia, se vuelve patente: la frugalidad del movimiento vivo en el cuerpo del bailarín. Bailar, entonces, es componer un trayecto de formas y energías que constantemente se renueva y se reconstituye, incluso dentro de un marco coreográfico específico, pues cada momento de danza vuelve a suceder siempre distinto en quien lo efectúa y en quien lo atestigua.

Así que para crear danza siempre se apela a la vitalidad del movimiento que sucede, que aparece y que desaparece, que revela la cualidad corpórea del bailarín y que amplía la percepción del espectador, que es tocado en sus sentidos y en su capacidad reflexiva por igual. Esta cualidad viva y evanescente de la danza demanda una capacidad de diálogo con las energías y los cuerpos que la realizan, pues en esa capacidad reside el intercambio de potencias que vuelven posible la existencia del movimiento y su traducción en lenguaje que comunica, que conecta con el otro en la escena y con el otro fuera de ella (Fig. 2).

3.1 Ensayos en espacio no convencional (*Vanishing act*)



Fig. 2. Fotografía: Ernesto Ortiz (2016)

Así pues, la improvisación es fundamental para procurar un espacio en el que cada uno de los cuerpos agencie su propia presencia y potencie los acontecimientos que producen esos cuerpos entre sí para dar paso a lo que llamamos bailar: “La improvisación sería entonces ese instante en el que la danza cuenta uno de sus desafíos: su arte de composición en el hueco mismo de su evanescencia” (Bardet, 2014, p. 123).

En la composición coreográfica, es factible la traducción de las improntas provenientes de la capacidad creadora de cada intérprete. Es decir, en el hecho de la creación de una coreografía, aparecen las singularidades que un bailarín o bailarina aporta a la propuesta, a la idea, a la técnica, a la eventual estética de la obra. En este aporte es labor del coreógrafo dialogar inteligente y sensiblemente con lo que aparece en los juegos composicionales entre esos cuerpos. Cada cuerpo entonces irrumpe con su singularidad, con su subjetividad, pero construye un todo común, en el que cabe la posibilidad del apareamiento de un nuevo “cuerpo” particular a la obra.

Esta corporalidad particular que se coreografía no podría aparecer con facilidad, si en el proceso creador el coreógrafo no permitiera y alimentara una composición que se rehaga constantemente, que mude continuamente de sí misma y que permita el surgimiento de otras estructuras, juegos, soluciones y características. Y es en la capacidad de improvisar en las relaciones de estos materiales que se manifiesta la creación:

La improvisación no juega tanto a alcanzar y favorecer la expresión de una naturaleza humana, general o individual, como a proponer el agenciamiento siempre singular de las renovaciones de los dispositivos, de una composición *entre* los cuerpos, que exige el desplazamiento temporal de esta cuestión de la autenticidad (Bardet, 2014, p. 129).

Entonces, lo que un coreógrafo realiza tiene menos que ver con su voluntad estético-artística que, con la capacidad sensible de leer las contingencias, los riesgos y las oportunidades que se manifiestan en este juego de improvisaciones. Lo que un coreógrafo hace tiene menos que ver con una idea previa de lo que es la danza y, en consecuencia, la composición coreográfica, para provocar el apareamiento de materiales y rasgos estético-artísticos propios del proceso.

Este lugar de atestiguamiento de lo que acontece, de lo que se revela, le da al creador la posibilidad de descubrir aquello que antes no conocía: la exteriorización de una presencia y cualidad propias al proceso creador. Esto es, en sentido artístico, la obra misma. En consecuencia, un coreógrafo, más que un director omnisapiente y omnipresente, es un “orquestador” de manifestaciones que decantan en juegos de relación y, eventualmente, en creaciones estéticas. Como acertadamente apunta Laurence Louppe (2007):

El coreógrafo contemporáneo “compone”, lo cual es diferente. No “arregla”, muy por el contrario: él actúa y altera las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida. (...) En todo caso, crea su material, lo ensambla, pero sobre todo lo dinamiza, trabaja un caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza (p. 119).

Y en este sentido, también es evidente la huella del coreógrafo. Es factible también la concreción de la voz del creador. Así que la obra misma, la creación coreográfica es todo lo que la compone: voces y cuerpos, historias y deseos, experiencia y desconocimiento de quienes la trabajan, el coreógrafo y los bailarines intérpretes.

Ahora bien, tal surgimiento creativo, tal manifestación estética, es posible únicamente cuando lo que se organiza para la escena responde a un sentido propio de la obra. Esto quiere decir que la estructuración de los materiales escénicos, extraescénicos y demás son organizados en virtud de esa lectura del surgimiento y manifestación de lo que se improvisa, pero en relación directa con un organismo propio a lo que se está creando.

Esto significa que la improvisación (la traducción e impronta de los intérpretes) y la composición (el ojo externo del coreógrafo) son las piezas que materializan una estructura espacio-energético-temporal para la construcción de sentido. Este sentido es lo que se busca con la articulación de todos estos materiales: la creación de una máquina estética que funcione bajo sus propias reglas de juego en su universo particular. Entonces, la mirada del creador juega un rol fundamental en esa constitución estructural de materiales para la creación coreográfica, y es a partir de esa selección jerarquizada de materia que es posible el apareamiento de lo que llamamos obra.

Así pues, el sentido de improvisación se expande: no es únicamente un recurso de surgimiento de materiales, sino la capacidad de seleccionar lo que en relación directa funciona como generador de sentidos para la escena. Improvisar significa también estar preparado —con todo lo que se asume como materiales escénicos— para montar un orden de componentes que produzcan una lógica propia de la obra. La composición coreográfica apela entonces a la agudeza sensible del creador, a su aptitud de escucha y diálogo, a su inteligencia personal y a sus competencias como diseñador de la escena. En palabras de Marie Bardet (2014):

Improvisar implica entonces centrar su atención sobre la composición siempre ya en el acto de la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia tallando en lo vivo de la presencia en curso. Es suponer que ver es siempre ya cortar en el paisaje, y componer, montar esos cortes tajantes (p. 131).

En consecuencia, la composición es lo que garantiza que un entramado de corporalidades, sensibilidades, historias, herramientas creativas y materiales de todo tipo concreten una relación clara y contundente para poder generar una manifestación estética articulada en sí misma. Es por ello que la articulación de la improvisación como herramienta de creación debe superar el estadio de su mera utilización. La improvisación como herramienta, no únicamente como fin.

4. La forma danza: el laboratorio creativo en *Vanishing act*

En el marco del proyecto de investigación *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno* y a partir de los elementos propuestos por Carlos Rojas en su texto *La forma plástica*, para permitir un primer desplazamiento del sentido moderno del término *plástico*, se trabajó en un proceso de entrenamiento dancístico y de creación escénico-coreográfico.

Este proceso previó y desarrolló algunas consideraciones teóricas desde las cuales ejerció una mirada sobre el acto creativo —y su consecuente particularidad de entrenamiento corporal/coreográfico— para provocar un desplazamiento en la manera de acceder al ejercicio composicional de la escena, que no solo entienda lo plástico como una condición de la forma, en tanto lo plástico la define así, como posee la capacidad de transformarla, sino que consecuentemente debe la necesidad de un tipo particular de configuración de lo escénico.

Este tipo particular de configuración escénica indiscutiblemente influyó en el proceso creativo y sus prácticas de acondicionamiento corporal, así como obligó a contactar con procesos y metodologías de entrenamiento y creación coreográfica que afectaron lo artístico. Lo artístico entendido como el impulso creativo que es el paso inicial, pero que vitalmente requirió el diálogo entre sus propios *inputs* y el tipo de técnica que la forma a ser creada demandó.

En tal virtud, la creación de los elementos plásticos no solo estuvo referida al proceso creativo —y los desvíos que pueden surgir de este— sino a cómo aquellos fueron organizados en una estructura sólida y articulada, que respondió a las necesidades de funcionamiento de la máquina estética que se construyó al final (Fig. 3).

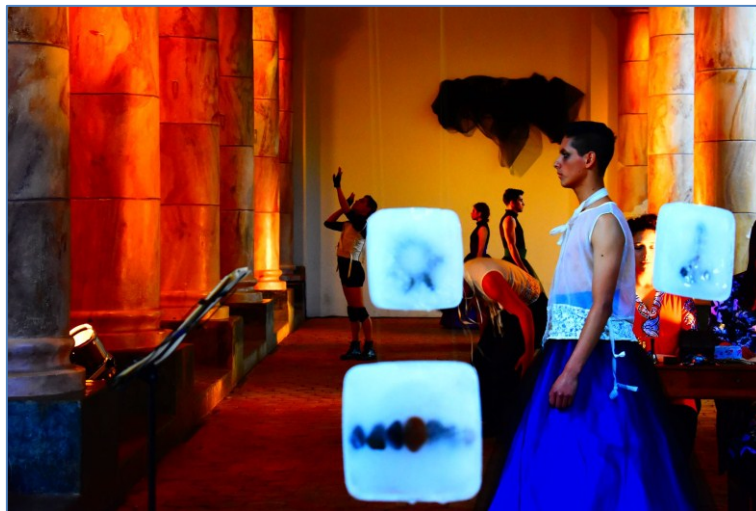


Fig. 3. Fotografía: Santiago Escobar (2017)

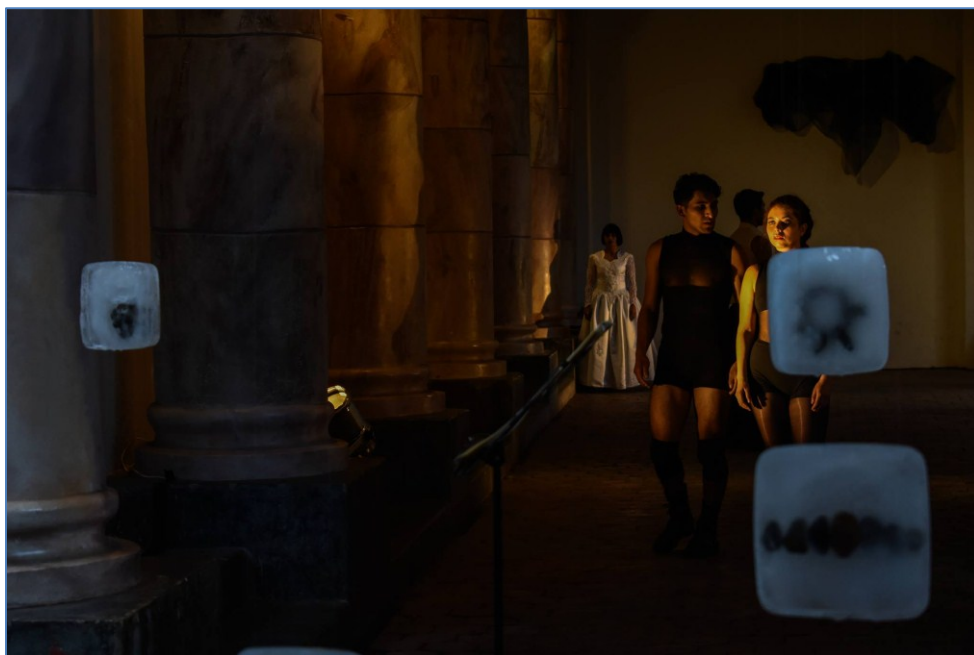


Fig. 4. Fotografía: Santiago Escobar (2017)

A partir de los postulados de la Teoría de la Forma de Carlos Rojas, se investigó durante dos semestres sobre las maneras en las que el entrenamiento físico/dancístico debe mutar para adecuarse a la creación y a las características físicas formales del espacio en el que esa creación existiría. Este espacio debió asumirse como un elemento definitorio y de importancia crucial en la generación de una dramaturgia propia de la obra y de las decisiones escénico-corporales-estéticas que se tomaron (Fig. 4).

4.1. Postulados de la Teoría de la Forma y su relación con la práctica creativa

1. *Lo plástico está unido indisolublemente a la forma, tanto como aquello que confiere una forma como a la capacidad de tomar una forma; esto es, el proceso de formar y el resultado en la obra de arte:*

La práctica técnica de entrenamiento corporal evidenció cómo ese tipo específico de entrenamiento delineó y conformó los materiales dancísticos que alimentaron la propuesta coreográfica y cómo los cuerpos de los intérpretes creadores adquirieron una forma específica de moverse y bailar.

2. *Lo plástico como ejercicio de una técnica, como una tecnología, que ya no se queda en las habilidades y destrezas manuales del artista para moldear un material, sino que tienen que avanzar al uso de una determinada tecnología, aquella que exija la obra, de la manera más rigurosa posible. El arte como una permanente negociación con la técnica, y más aún, el arte como técnica:*

En la práctica de este entrenamiento corporal, que modeló y dio forma a los cuerpos y su trayecto en el tiempo y en el espacio, se reconfiguraron las declinaciones y deformaciones de la técnica de entrenamiento planteada por el coreógrafo a los intérpretes creadores, para adecuarla a las necesidades y requerimientos de la obra que se crea, a partir de un concienzudo análisis de tales necesidades correspondientes y en diálogo con la técnica misma de entrenamiento dancístico.

3. *Lo plástico referido tanto al proceso como al resultado; por lo tanto, no solo a la expresión de una serie de conceptos cuya realización carezca más o menos de importancia como en el caso de la posmodernidad, y más aún, en donde la obra de arte terminada —real o virtual— se sostenga por sí misma:*

Se logró desarrollar una correspondencia entre la técnica dancística, reconfigurada para las necesidades coreográficas, y una articulación solvente de los materiales e insumos creados dentro de una obra escénica que se explique a sí misma y sobreviva al proceso como máquina estética.

4.2. *Vanishing act*

A partir de la implementación y desarrollo de una metodología de entrenamiento corporal y creación coreográfica, se desplegó una relación con los postulados teórico-filosóficos de Marie Bardet y Lucas Condró sobre las implicaciones que supuso el entrenamiento dancístico y su pertinencia en la creación de la obra coreográfica *Vanishing act* que abandonó el espacio teatral convencional para desarrollar un tipo de práctica creativa y entrenamiento, a partir de la relación con tal lugar, es decir, la creación de un *site specific*.

Esta experiencia creativa partió de la técnica de improvisación/creación coreográfica de Lucas Condró y Pablo Messiez (2015), *Asymmetrical Motion* (movimiento asimétrico), y de las formas en que el movimiento y la danza fueron entendidos y asumidos en la experiencia práctica de creación, en relación con la necesidad de construir y sostener una manera de entrenamiento corporal-técnico y de coreografía para asumir no solo las corporalidades disímiles, sino los espacios alternos de la escena.

Así, la manera en que la improvisación fue enfrentada permitió una relación simbiótica entre la libertad creativa y la búsqueda consciente de una materialidad escénica que se organizó en una dramaturgia que, sin desprenderse de la íntima relación con el espacio arquitectónico, buscó generar una coherencia narrativa entre los elementos dancísticos, actorales y escenográficos.

Esta coherencia también consiguió reflejarse en la selección de los materiales y las formas que adquirieron las creaciones escultóricas de Sebastián Martínez, creadas específicamente para la obra. En ellas aparecen los materiales que simbolizaron el acto evanescente (*vanishing act*): el hielo y las piedras que perdían su forma inicial en el transcurso del tiempo escénico.

Esta evanescencia —reconocida como la figura poética que permitió explicar, en alguna medida, la transformación de los materiales dancísticos que se crearon en la sala de ensayos y luego se trasladaron al espacio escénico— apareció en esa selección de materiales escultóricos, su forma y la disposición espacial (instalación) en la que se organizaron.

Esta relación escultórica/escénica/arquitectónica constituyó un entramado de elementos que dialogó con la profundidad espacial del lugar, para construir capas de información visual para el espectador. En este entramado *Vanishing act* recorrió, temporal y espacialmente, diversas formas de desvanecimiento, de desaparición de sus materiales.

Y en ese sentido, los engranajes del dispositivo escénico encontraron sentido en sí mismos, ampliando el sentido de lo coreográfico y la composición, en diálogo intenso con la forma y sus derivaciones. En palabras de Marie Bardet (2014):

Si la danza es continuamente develada hacia el desafío de su existencia artística entre evanescencia e inscripción, es porque efectivamente el arte de la danza puede pensarse de manera esencial como composición en movimiento dentro de una variabilidad de los lugares y de los modos de agenciamientos posibles de dicha composición. Antes de definir espacios que identificarían estilos homogéneos para tal o cual danza, se trata de ver cómo estas problemáticas cruzadas de escritura y composición atraviesan —es decir de manera transversal— en intensivo, la *coreo-grafía* de cada caso (p. 118).

4.3 Conclusiones del proceso de investigación/creación

A partir de estas consignas de improvisación y creación coreográfica (Condró y Messiez, 2015), la dinámica de composición adquirió un matiz que antes había sido si no obviado por la misma particularidad de la propuesta coreográfico-espacial, todavía no consciente y denodadamente trasladado a la mirada que se produce sobre el otro, sobre los otros: sus cuerpos y su movimiento.

Esta atención a lo singular permitió ampliar la mirada también sobre la forma que la danza —y sus procedimientos— pudo adquirir conceptualmente. Se provocó entonces un pensamiento sobre lo que había aparecido hasta el momento.

En este estadio de la investigación, el concepto de lo singular —entendido como el juego continuo de cercanía y distancia en las relaciones que aparecen en toda puesta en escena, que permite el surgimiento de la posibilidad de lo singular, es decir, “de algo que se desprende de mi propia naturaleza pero que a la vez me permite alejarme de ella” (Condró, 2017, p. 90)— se distinguió como una designación que abarca no solo lo espacial (el espacio no convencional, el *site specific*), sino lo particular de la cualidad de movimiento, el entendimiento de las consignas de trabajo y la traducción que hacen de ellas los intérpretes/investigadores/creadores.

En tal medida, también aparece otro estado de singularización de lo bailado, lo creado, lo compuesto, desde la mirada del director: esta mirada, al nombrar lo singular de cada bailarín, al dotarlo de una nominación, singulariza aún más lo que ya es singular. Y en esta dinámica se añade una capa más de información —y de acción práctica creativa— sobre los materiales de cada investigador que, nombrados, son devueltos y reconstruidos por el bailarín y su singular manera de entender esa nominación.

Así pues, lo que la investigación propone es bailar lo singular; la capacidad de distinguir la cualidad de movimiento y de traducción de una consigna de tarea en el cuerpo de cada uno de los bailarines investigadores, para entrar en diálogo directo con la singularidad del espacio físico que alberga la forma danza. Esta relación con el espacio, tan decisiva en la designación de la forma danza, resingulariza la singularidad de cada intérprete y su movimiento; de igual manera de la mirada externa y las decisiones de organización de los materiales del director.

5. Conclusiones generales

La composición coreográfica no puede estar separada del proceso de entrenamiento técnico ni de la superficie de inscripción de la obra, del espacio físico que la contiene y que, por consecuencia, la define fundamentalmente; así como es definida por la información y el aporte estético artístico de todos los que la componen y la capacidad de diálogo de quien funge de articulador de materiales, es decir, el coreógrafo.

La correspondencia entre el entrenamiento técnico, la subjetividad física y cultural de los intérpretes creadores y la mirada del coreógrafo contiene el nivel de pertinencia estética y artística de una obra. Esta pertinencia funcionará en la medida en que los componentes de la creación, previamente mencionados, accedan a relaciones dialogales entre sí, y en relación directa con un norte creativo. El norte creativo —el lugar al que apunta la confabulación de esfuerzos— es un “lugar utópico y fabular”, sobre el que se permiten los cambios de timón, pero al que siempre se debe regresar cuando amerita la ocasión.

Construir para la escena implica no solo la articulación de los materiales creados, a partir de la libertad y la fertilidad que la improvisación guiada ofrece para los bailarines, sino el engranaje de todas las partes que conforman lo escénico, en la búsqueda de una coherencia propia a la obra: la máquina estética. En ese sentido, la construcción de la

forma estética es lo que garantiza el éxito de una obra coreográfica. En la definición más depurada de este engranaje, se hace posible el surgimiento de sentido: “Es tiempo de volver nuestra mirada a la forma, de re-inventarla de mil maneras, de dejarla proliferar y al mismo tiempo, quedarse en ella morosamente, cuidando cada uno de sus aspectos, cada detalle, cada recorrido” (Rojas, 2016, p. 3).

La cualidad plástica de los materiales escénicos ofrece la posibilidad de creación y manipulación, en la medida en que tal cualidad sea asumida como un sentido estético, como la facultad de construcción de sentido. Este sentido aparece cuando Rojas (2016) dice: “lo plástico tiene que ver con dar forma” (p. 5), y cuando la plasticidad de lo escénico-dancístico entra en relación con la técnica coreográfica y la técnica de entrenamiento para conformar un entramado de sentidos que sostienen la escena.

La capacidad de comunicación, de conmoción o de injerencia de una obra escénica tiene que ver con su capacidad de construirse constantemente en la evanescencia de la danza, en la facultad de ocasionar sentido, en la cualidad viva de esa desaparición constante del movimiento que hace un cuerpo para, en la suma de estas apariciones y desapariciones, en relación con el espacio y la temporalidad que las contienen, permitir un discurso que se refiera a sí mismo: a esa capacidad de narrativa única de cada obra, al espacio de diálogo que puede producir en el momento en que entra en contacto con el espectador, con aquel otro que en su lectura de esos materiales también termina de construirla.

Referencias bibliográficas

- Bardet, M. (2014). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Occursus.
- Condró L. (2017). *Lo singular*. Buenos Aires, Argentina: Continta me tienes.
- Condró L., Messiez P. (2015). *Asymmetrical Motion, notas sobre movimiento y pedagogía*. Tucumán: SuImpress.
- Loupe, L. (2007). *Poética de la danza contemporánea*. Bruselas, Bélgica: Contredanse.
- Macías, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao, España: Artesblai.
- Rojas, C. (2016). *La forma plástica*. Cuenca, Ecuador: En imprenta.