

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS: TEATRO DANZA

“ANÁLISIS DE LA OBRA

***LA SEÑORITA WANG SOY YO: ESTUDIO SOBRE LOS ELEMENTOS QUE
CONFORMAN UNA OBRA ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA TOMANDO COMO
REFERENCIA EL TEXTO DE PAULINA MELLADO *POR QUÉ, CÓMO Y PARA QUÉ
SE HACE LO QUE SE HACE****

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS: TEATRO DANZA**

AUTORA

YESSENIA ESTEFANIA VIMOS PALOMEQUE

DIRECTORA

CONSUELO MALDONADO TORAL

CUENCA-ECUADOR

SEPTIEMBRE, 2016

Resumen:

El presente trabajo es un análisis reflexivo sobre la investigación en el arte, la escritura en la danza contemporánea y los elementos escénicos utilizados en los procesos creativos actuales. Dichos elementos fueron tomados del texto, *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace* de Paulina Mellado, para el posterior análisis relacional de la obra *La señorita Wang soy yo* de Ernesto Ortiz, realizada en la Universidad de Cuenca bajo el proyecto “Hacia una nueva estética en América Latina”. Se cuestionan los procesos investigativos actuales en el arte, y la validación de la práctica artística como trabajo de investigación. Además se trabaja la *desemiótica* de Patrice Pavis, proponiendo salir del análisis semiótico que busca significados y significantes a partir de símbolos. Se desglosa cada elemento escénico para estudiar su particularidad y función en relación, analizando en este caso la espacialidad y territorios creados, la metodología de creación (intertextualidad/interdiscursividad), la asunción corporal del coreógrafo en la danza contemporánea, articulando todos los elementos escénicos en una propuesta dramática.

PALABRAS CLAVE:

DANZA CONTEMPORÁNEA, CRÍTICA DE ARTE, ASUNCIÓN CORPORAL, METODOLOGÍA DE CREACIÓN.

Abstract:

This work is a thoughtful analysis about research in art, writing in contemporary dance, and performing arts elements used in the current creative processes. Such elements were taken from Paulina Mellado's text *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, and then used for the subsequent relational analysis of Ernesto Ortiz's *La señorita Wang soy yo*, a piece that was carried out by Universidad de Cuenca's Project "Hacia una nueva estética en América Latina." Current research processes in art along with the validation of artistic practice as a means of research are challenged. Additionally, the concepts behind Patrice Pavis's *desemiotica*, which suggest moving past semiotic analyses that view signs as being composed of the signifier and the signified, are used. Every performing arts element is taken apart in order to analyse the distinctiveness and function of each in relation to that of the others. More specifically, the spatiality and the territories that are created, the creation methodology (intertextuality/interdiscussion), and the choreographer's statement within contemporary dance are used in order to weave all of the performing arts elements into a scenic proposal.

KEY WORDS:

CONTEMPORARY DANCE, ART CRITICISM, ARTIST STATEMENT, CREATION
METHODOLOGY

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	11
ANÁLISIS CRÍTICO DE UNA OBRA ESCÉNICA	11
1.1 Importancia del análisis en el arte contemporáneo: El arte como lugar de práctica reflexiva	11
1.2 La escritura en la danza contemporánea: Danza, escritura y análisis	17
CAPÍTULO II	21
ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN Y SU TEORÍA	21
2.1 Los elementos escénicos según Paulina Mellado	21
2.1.1 Representante interno, corporalidad y memoria.	24
2.1.2 El espacio, la presencia y un lugar para el sujeto	28
2.1.3 Integración de elementos visuales, actorales, de la danza y del lenguaje: el relato y los objetos	34
CAPÍTULO III	40
ANÁLISIS CRÍTICO DE LA OBRA LA SEÑORITA WANG SOY	40
3.1 El espacio y la presencia: la construcción espacial y territorial en <i>La señorita Wang soy yo</i>	40
3.2 El representante interno y metodología de creación: la intertextualidad/interdiscursividad de Ernesto Ortiz	58
3.3 Corporalidad y memoria: asunción del cuerpo y la danza de Ernesto Ortiz	67
3.4 <i>La señorita Wang soy yo</i> : el tejido dramático	75
Conclusiones del análisis	82
Registro fotográfico de <i>La señorita Wang soy yo</i>	87
Bibliografía	91



Yo, Yessenia Estefania Vimos Palomeque autora de la tesis "Análisis de la obra: *La señorita Wang soy yo*: estudio sobre los elementos que conforman una obra escénica contemporánea tomando como referencia el texto de Paulina Mellado *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas – Teatro y Danza. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 9 de septiembre de 2016

A handwritten signature in blue ink that reads "Estefania Vimos P." written over a horizontal line.

Nombres completos

Yessenia Estefania Vimos Palomeque

C.I: 0105216105



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Yessenia Estefania Vimos Palomeque autora de la tesis "Análisis de la obra: *La señorita Wang soy yo*: estudio sobre los elementos que conforman una obra escénica contemporánea tomando como referencia el texto de Paulina Mellado *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 9 de septiembre de 2016

Yessenia Estefania Vimos P.

Nombres completos

Yessenia Estefania Vimos Palomeque

C.I: 0105216105



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un análisis reflexivo sobre la danza contemporánea, constituye un proceso que comienza con la obra *La señorita Wang soy yo* del coreógrafo Ernesto Ortiz, la cual despierta múltiples interrogantes sobre la investigación en las artes escénicas, metodología de creación, asunciones corporales y cómo se genera una dramaturgia a partir de los elementos compositivos en la contemporaneidad.

Ernesto Ortiz es un coreógrafo, bailarín, crítico e investigador de las artes escénicas en el Ecuador, tiene una trayectoria artística de más de veinte años, ha trabajado en prestigiosas universidades en el exterior y actualmente se desempeña como docente e investigador en la Universidad de Cuenca.

En el presente análisis se propone reflexionar cómo el arte contemporáneo se desenvuelve en la actualidad a manera de una práctica reflexiva, se utiliza el texto *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace* de Paulina Mellado reconociendo los elementos escénicos y su funcionamiento, finalizando con el análisis reflexivo de *La señorita Wang soy yo*.

La señorita Wang soy yo fue un proceso de dirección creado en la Universidad de Cuenca dentro del proyecto investigativo “Hacia una nueva estética en América Latina”, dicho proyecto se llevó a cabo en el año 2014 con el trabajo y propuesta de Ernesto Ortiz. Los intérpretes fueron estudiantes de la Carrera de Danza Teatro de la universidad y también se contó con la participación de la actriz y docente Consuelo Maldonado.

En el primer capítulo de este texto se reconoce la importancia de los procesos reflexivos en el medio artístico hoy en día. El arte actualmente tiene diferentes formas



de presentarse, múltiples miradas discursivas y varios caminos para ponerlo en práctica, el modo en el que se realiza la creación artística tiene que ver hoy en día con la investigación, la reflexión y el diálogo que se logra entablar entre las diversas herramientas compositivas y las complejas metodologías que existen para crear.

En la actualidad se puede decir que el artista es un artista-investigador ya que el arte va más allá de la ejecución de una técnica o de realizar un trabajo representativo. Este proceso reflexivo nos lleva a mirar las múltiples metodologías de creación que existen y que depende de cada creador encontrar un camino por el cual llevar a la obra escénica. Además de este lugar de reflexión, la importancia del proceso creativo ha adquirido protagonismo, valorando los modos particulares de producción más que el resultado final.

En el segundo capítulo estudiaremos a Paulina Mellado quien es una directora, coreógrafa, intérprete e investigadora chilena de danza contemporánea. Sus trabajos coreográficos se desarrollan desde el año de 1991 hasta la actualidad. Ha sido directora de compañías de danza públicas de su país y actualmente ejerce como docente en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Escuela de Danza de la Universidad Arcis.

Se ha utilizado el texto de Paulina Mellado *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace* ya que propone una manera de mirar a los componentes escénicos y cómo estos se desarrollan en las obras contemporáneas. Esta información ha permitido desglosar a la propuesta de Ortiz y mirar cuáles son los elementos de composición que el coreógrafo utiliza, para estudiarlos desde su individualidad y de esta manera entender su funcionamiento y relación en *La señorita Wang soy yo*.

Mellado menciona en su texto, que en las variables tiempo, espacio y acción desplegada se construyen los elementos necesarios para generar una propuesta



creativa. La información que se genera en este espacio-tiempo se da a partir del cuerpo, esta corporalidad materializada es lo que facilita y permite que el gesto creativo aparezca y se desarrolle.

La creación escénica parte desde una imagen específica que queremos construir y traducir, los elementos que se utilizan para llegar a esta traducción aparecerán con la experimentación. Desde este lugar se busca un lenguaje particular para que los elementos que dialogan con la danza afloren y se materialicen.

Cada coreógrafo tiene formas en las que decide aproximarse a la composición, estas metodologías parten inicialmente de las experiencias y las necesidades básicas del producto escénico. La búsqueda personal de cada director está presente en la manera en la que asumen al cuerpo, sus asunciones artísticas y cómo intentan llegar al gesto creativo.

La corporalidad que se desarrolla en las producciones artísticas actuales son un lugar notable de reflexión ya que el cuerpo y cómo se lo concibe determina el modo de producir una obra escénica, y considerando lo que Mellado propone, el cuerpo es una herramienta de composición que funciona como medio de presentación del acontecimiento escénico.

Actualmente existen varios discursos en torno al cuerpo y su uso dentro de la danza y el arte escénico en general. Las miradas sobre el cuerpo y los conceptos que se tienen del mismo han cambiado durante el tiempo y la imagen que se tenía del bailarín ha dado un giro completo para mirar a la danza, la composición y su corporalidad desde diferentes puntos discursivos.



En el tercer capítulo se aborda el análisis de *La señorita Wang soy yo* evidenciando la metodología de composición que maneja el coreógrafo. La intertextualidad es el medio con el cual Ortiz desarrolla su propuesta y decide aproximarse a la creación mediante el hipertexto o guía, en este caso la película *2046*, del cineasta Wong Kar Wai. El ejercicio intertextual propone que los intérpretes se apropien de los elementos que el coreógrafo ofrece para que desde su subjetividad logren desarrollar nueva información que nutra al proceso creativo.

Al estudiar dichos elementos y mirarlos desde su particularidad ha sido posible analizar *La señorita Wang soy yo*, siendo conscientes de que el diálogo conforma una dramaturgia. En el tercer capítulo André Lepecki ¹ nos sugiere una forma de mirar dramáticamente a las producciones escénicas y mediante este lugar de enunciación se concibe y propone una forma de mirar a *La señorita Wang soy yo*.

El presente análisis facilita una perspectiva distinta a la investigación convencional, reconoce los elementos escénicos actuales y cómo pueden utilizarse, explora en el estudio de la dramaturgia y observa las enunciaciones artísticas de un coreógrafo local. Este trabajo investigativo se adentra en el universo compositivo de *La señorita Wang soy yo*, con la intención de que el lector logre ser consciente de las múltiples formas de investigar, crear, asumir y proponer el arte contemporáneo, formulando interrogantes y mirando desde su propia perspectiva de qué otras maneras se puede enfrentar la investigación.

¹ André Lepecki es un escritor, dramaturgo e investigador de prácticas performáticas y de danza contemporánea.



CAPÍTULO I

ANÁLISIS CRÍTICO DE UNA OBRA ESCÉNICA

1.1 Importancia del análisis en el arte contemporáneo: El arte como lugar de práctica reflexiva

En la actualidad el arte tiene diferentes formas de presentarse, múltiples miradas discursivas y varios caminos para llevarlo a la praxis. El modo en el que se realiza la creación artística tiene que ver hoy en día con la investigación, la reflexión y el diálogo que se logra entablar entre las diversas herramientas compositivas y las complejas metodologías que existen para crear.

En la contemporaneidad se puede decir que el rol del artista se ha transmutado al de creador-investigador, puesto que su labor no sólo abarca la ejecución de una técnica o la representación, sino que para crear, este debe inmiscuirse en un trabajo intelectual previo que le permita enriquecer el discurso de la obra que se propone llevar a cabo.

El artista-investigador además de construir una experiencia estética con su propuesta, genera conocimiento; teoría que de alguna manera intenta desarrollar y aportar al contexto artístico, por lo tanto, la práctica artística en la actualidad no pretende solamente mostrar un producto formal, sino desarrollar conocimiento que aporte a la investigación.

Ya que el proceso creativo escénico tiene que ver con un trabajo dual que involucra tanto lo físico como lo teórico, se podría afirmar que cada uno de estos elementos responde a la subjetividad del autor y de quienes trabajan con él en el proceso creativo. ¿Qué podemos considerar como investigación y cómo se pueden evaluar los productos escénicos en la contemporaneidad?



El proceso de investigación en el arte es un campo conflictivo en tanto se quiera definir una forma académica y generalizada para llevarla a cabo. Así como los procesos creativos artísticos tienen una metodología diferente unos de otros, la investigación tanto práctica –lugar de indagación física, corporal y sensorial-, como la investigación teórica –conocida como un estudio meramente logocéntrico- son lugares que se complementan y que definen el proceso investigativo escénico.

Es necesario reconocer que la investigación en artes escénicas es un lugar no convencional de búsqueda y que se vale de diferentes procesos, metodologías, registros y recursos para realizarse. De este modo, la exploración física no es un lugar vacío, es un espacio en el que mediante el despliegue corporal genera conocimiento:

La investigación es consustancial a la práctica artística. (...) Es consustancial porque todo proceso artístico genuino implica un tránsito hacia lo desconocido o lo nuevo, es decir, produce conocimiento o produce algo que arroja preguntas nuevas sobre la realidad dando lugar a nuevos procesos de búsqueda. Ahora bien, dada la dificultad para definir arte, tendríamos serios problemas en continuar por este camino, pues llegaríamos a la conclusión de que investigación en arte es, como el arte, todo aquello que los artistas llaman investigación o que la institución acepta como tal. (Sánchez y Pérez, 2010, p. 5)

Es así que la labor investigativa dentro del arte puede ser variable según la persona que la desarrolle. Los procesos y criterios que maneja cada creador no dependen de un camino investigativo fijo sino que, a dichos procesos se les suma la experiencia profesional de cada artista-investigador, y además, es el camino del proceso en cuestión que pide según sus necesidades.



En este caso, el trabajo mediante una sistematización específica podría aplicarse de diferentes maneras según las personas, prácticas, técnicas y discursos artísticos, lo cual funcionaría o sería un fracaso. Visto lo disímil que puede llegar a ser la investigación de los procesos artísticos, una forma de evaluarla sería observar el proceso en cuestión y su pertinencia con el contexto, además la mirada artística del creador y así reflexionar cómo este trabajo logra generar información que aporte en el ámbito artístico.

La investigación en artes ha sido un lugar de debate ya que existe un conflicto al definir de manera tradicional a la práctica artística como una investigación académica convencional, sistematizada y general. Dado el caso que en el arte se evalúa el producto final y en el caso de las artes escénicas este producto es efímero, muchas instituciones de arte han decidido, más que evaluar productos escénicos devenidos en obras, evaluar los procesos tanto prácticos, metodológicos y contextuales de una determinada pieza artística.

El debate se origina al reflexionar si la investigación es parte de la práctica artística como tal, o si el estudio teórico es la investigación en sí, generando ciertas preguntas en el arte contemporáneo actual. ¿Cuál es entonces el propósito de los estudios artísticos en la actualidad, si las obras de arte tienen una mirada subjetiva, diferentes procesos de creación, investigación y metodología? Los estudios teóricos en el arte forman parte del desarrollo y registro de los procesos y metodologías artísticas de cada creador-investigador, para el posterior desarrollo del trabajo tanto en lo escénico como en cualquier rama del arte.

Haciendo referencia al desarrollo de la investigación teórica y práctica de la danza en el Ecuador, se observa que ha tenido un avance tardío. *De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana. Una mirada a la configuración de la escena dancística en*



nuestro país (Ortiz, 2014 a), señala que mientras que en Norteamérica y Europa se investigaba el cuerpo como eje de creación sin técnicas que limiten al movimiento y a sus posibilidades, aquí se intentaba despojar al cuerpo de la técnica clásica mediante un intento de danza moderna.

En el Ecuador el realismo social ha tenido una gran hegemonía en relación a otros discursos dentro de la danza, teniendo un rol de representación de la realidad a través de cuerpos que necesitan significar algo dentro de esta lógica. Este desarrollo se ha basado exclusivamente en el discurso político sin dar oportunidad para el desarrollo experimental con el cuerpo ni con otro tipo de propuestas escénicas, a lo que Ernesto Ortiz menciona:

El contenido ha siempre sobrepasado la forma, olvidándola y relegándola a un segundo plano, desde el cual no ha logrado construir conocimiento, ni generar consistentemente ni técnica y escuela. Por lo tanto, tampoco reflexión, investigación o teoría. (Universidad de Cuenca, 2014, p. 1)

El avance que ha tenido la danza a nivel práctico se ve reflejado en el nivel teórico, ya que textos que documentan el trabajo dancístico son muy pocos y no muestran el proceso histórico, ni mucho menos los procesos creativos que se han manejado en las producciones dancísticas ecuatorianas.

Al mirar la realidad en la que se ha desarrollado la danza se puede observar cómo hoy en día los documentos teóricos que enriquecen a la investigación artística, al intérprete, al trabajo de dirección y por lo tanto al crecimiento de la danza existen de manera escueta. Para referirnos a la historia de la danza en el Ecuador se encuentra al texto de Susana Mariño *Danza/Historia: Notas sobre el ballet y la danza contemporánea del Ecuador*, que nos cuenta de manera cronológica momentos claves desde los inicios de



la danza académica, este texto está construido en base de registros de periódicos y de las críticas escritas en los mismos. Recientemente se puede referir también al libro de Genoveva Mora *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, donde sintetiza la historia de la danza del Ecuador. Pero, además del poco registro sobre la danza, su análisis y procesos de creación, existe poca bibliografía por parte de los artistas y creadores ecuatorianos sobre sus investigaciones prácticas.

Dentro del contexto local encontramos la revista *El Apuntador* que trabaja a nivel nacional en la publicación y crítica sobre lo que sucede en las artes escénicas en el Ecuador. También el reciente libro de Ernesto Ortiz que muestra su mirada sobre el arte escénico y sus procesos de creación.

Es notorio que el análisis y reflexión sobre obras y procesos artísticos no han sido trascendentes dentro del medio local, lo cual genera un conflicto a la hora de investigar y producir más información o textos teóricos. En Cuenca se realizan varios trabajos escénicos pero no se genera una reflexión posterior, ni mucho menos un análisis de las propuestas creativas.

Es por esto, que es necesario generar textos que documenten y muestren las investigaciones artísticas que suceden en la actualidad, es urgente realizar esta práctica reflexiva para que el arte ecuatoriano continúe su desarrollo y empiece a cobrar importancia, además de obtener documentos escritos a los cuales referirse y que respondan a una realidad local.

El pensar en el arte contemporáneo nos da la oportunidad de ser conscientes de lo que sucede con las prácticas artísticas hoy en día. Dar un lugar para la reflexión es lo que concede al arte actual sus facultades discursivas y lo diferencia de otros períodos artísticos ya que analiza y genera conocimiento por quien lo realiza y observa. Es importante reconocer que esta reflexión es lo que nos lleva más allá en la investigación;



la escritura es aquello que nos permite valorar el trabajo y otorgarle un grado de reconocimiento.

Observar lo que pasa en la danza nos ayuda a ser conscientes de cómo está nuestro proceso como creadores, generar un documento que acompañe procesos creativos empezará a dar nuevos puntos de vista sobre la danza en nuestro contexto. Es de gran relevancia generar esta práctica escrita teórica para que las obras propuestas no se pierdan en el tiempo. El estudio y la creación de textos sobre composición, análisis, teoría y reflexión son escasos y no es sorpresa que en las universidades sea tan difícil empezar a comentar, criticar y escribir documentos de esta índole.

Es necesario comenzar a reflexionar y dialogar más en torno a la danza contemporánea, para desarrollar el arte escénico en la actualidad. Siendo así, es muy importante indagar en la investigación escénica para encontrar diferentes caminos por los cuales empezar el trabajo.



1.2 La escritura en la danza contemporánea: Danza, escritura y análisis

Lo que la escritura sobre la danza no puede seguir siendo es análisis estructuralista, simplemente; el hecho escénico no es suma de partes, es algo más, a ese algo más apunta esa escritura que se sabe mediación y no fin en sí misma.

Lachino, *La escritura en la danza*

Para comenzar una investigación en las artes hay que definir parámetros e interrogarnos, desde dónde partir y establecer objetivos que aporten con el contexto artístico y la escena local. Con estas interrogantes se plantea la idea de este trabajo escrito, las formas de aproximación a la danza varían dependiendo de cada artista y según sea el caso habrá que tomar una decisión para delimitar la investigación y tener la libertad de explorar en estos límites.

El análisis de una obra escénica contemporánea conlleva un proceso arduo de asimilación de la composición que se observa en el momento que acontece. La escritura es una estructura que cambia y se adapta a la obra en estudio, es un lugar en el que dialogan la subjetividad, la mirada y la práctica artística con todas sus asunciones y metodologías creativas.

Patrice Pavis en su texto *El análisis de los espectáculos* reflexiona sobre las formas de analizar una obra escénica y menciona las limitaciones que el análisis semiótico conlleva debido a que se encarga de estudiar elementos aislados de la obra dándoles un significado y un significante, traduciendo los elementos escénicos en posibilidades muy condicionadas. (Pavis, 2000, p. 30)



Los elementos escénicos utilizados en las obras contemporáneas son muchas veces difíciles de traducir en la escritura, así que realizar un análisis sin dar significado a lo que observamos de las propuestas escénicas, sino más bien mirar su materialidad, es una forma en la que el estudio no caerá en un esquema seccionado de los elementos artísticos.

El problema con la semiótica es que, al tratar el teatro como un sistema de códigos, disecciona necesariamente la impresión perceptiva que el teatro produce en el espectador. Y, como ha dicho Merleau-Ponty, “es imposible (...) descomponer una percepción y transformarla en un conjunto de sensaciones porque el conjunto es anterior a las partes”. (Pavis, 2000, p. 32)

Lo que se observa al asistir al acontecimiento escénico depende del enfoque de quien lo mire, destacando los puntos a analizar de la obra y de esta forma el análisis no se predispone, ni se lo realiza de una sola manera. Dependiendo de la mirada adquiere un sentido o interpretación completamente diferente y el producto artístico nos invita a situarnos en el momento antes de la significación para primero visualizarlo con nuestro cuerpo y luego dejarlo salir en palabras.

En lugar de descomponer la percepción, seriar las sensaciones y multiplicar los sentidos y, por lo tanto, en lugar de segmentar arbitrariamente el significante para traducirlo en significados posibles, se concibe los significantes más bien como espera de significados posibles y se vuelve a considerar la noción de signos individualizados con el fin de establecer series de signos que se agrupen (...) (Pavis, 2000, p. 32)



No hay que preocuparse por codificar los signos que se muestran en la producción escénica, al contrario, como Pavis menciona se propone una “desemiótica” (2000, p. 31) en la que no se tiene que encontrar qué es lo que la obra quiere decirle al público, sino encontrar sugerencias de lo que se está presentando en ese momento para después plantear un sentido mucho más íntimo y apegado a las subjetividades de cada espectador. En esta “desemiótica” se concibe a los significantes como una infinidad de significados posibles, que a partir del análisis y de su fragmentación vuelvan a ser un conjunto alimentándose unos con otros.

El análisis no tiene por qué preocuparse en mayor medida de establecer un repertorio de los signos o sistemas de signos que constituyen la representación y que podríamos observar en toda puesta en escena. Este repertorio no existe, y una enumeración de signos no demuestra nada, ya se trate de una tipología semiótica de los signos, o de la clasificación de la representación: no tendría por tanto mucho interés establecer una ‘lista muerta’ de las categorías de signos utilizados en toda representación (...) (Pavis, 2000, p. 30)

Es así que mediante esta lectura, las posibilidades mostradas en la creación escénica contemporánea se potencian y dan lugar a un análisis de la obra a través de otra perspectiva. En ese sentido se torna vital asistir a la obra en estudio para realizar un análisis que responda directamente a las sensaciones y al trabajo que se observa en vivo. Al contrario de mirar la obra en un registro de video, el cual influiría notablemente en la percepción del sujeto que la observa. “Efectivamente, es recomendable no perder de vista esta objeción y concebir la representación como materialidad, y a la vez, como significación potencial: no reducir nunca a una cosa al estado de signo abstracto y estereotipado” (Pavis, 2000, p. 33).



La obra escénica contemporánea se vale de varios elementos compositivos para su creación. Cada obra se desarrolla y se crea de manera diferente, siguiendo primero el instinto de quien la dirige para después convertirse en un todo que pide, es por ello que el trabajo responde a diferentes recursos de análisis y distintas lecturas posibles.

Existen varios elementos que se analizan en una obra escénica contemporánea, ya que el arte actual utiliza todo tipo de herramientas compositivas. Es necesario saber qué es lo que se va analizar en la obra en estudio, ésta es la parte más importante por donde empieza el análisis escénico. El análisis y estudio de la obra contemporánea empieza por la pregunta ¿Cuáles son los elementos determinantes de la obra? A partir de ésta pregunta y la resolución de la misma se podrá empezar la investigación, estudio y análisis relacional.

En el estudio de *La señorita Wang soy yo* se ha tomado como referencia el libro de Paulina Mellado *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*. Con esta referencia se pretende lograr un análisis que responda al contexto y que aporte de manera significativa al desarrollo en el arte escénico contemporáneo local. De esta manera, es necesario primero observar la propuesta de Paulina Mellado y cómo mira al arte escénico definiendo así el camino de la investigación.



CAPÍTULO II ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN Y SU TEORÍA

2.1 Los elementos escénicos según Paulina Mellado

Paulina Mellado ² es una directora, coreógrafa, intérprete e investigadora chilena de danza contemporánea. Sus trabajos coreográficos se desarrollan desde el año de 1991 hasta la actualidad. Ha sido directora de compañías de danza públicas de su país y actualmente ejerce como docente en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Escuela de Danza de la Universidad Arcis.

Se le ha otorgado en tres ocasiones el financiamiento de FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, otorgado por el Ministerio de Educación del Gobierno de Chile. Además recibió una beca de la Fundación Andes, principal Beca otorgada por capitales privados a los artistas chilenos.

Paulina Mellado busca pensar la danza, reflexionar sobre ella y sus formas de producción, para luego materializarla y generar nuevas perspectivas para el futuro, nutriendo a través de la reflexión al contexto dancístico. Su labor investigativa ha tomado mayor ritmo desde que trabaja en la *Compañía P. Mellado danza*, y mediante esta institución no solo ha llevado a cabo investigaciones dancísticas, tanto teóricas como prácticas, sino que ha asistido a varios encuentros y seminarios de danza a nivel internacional. Su texto *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, fue desarrollado en un seminario integrado por varios creadores chilenos que compartieron sus experiencias y metodologías creativas, analizándolas con el fin de evaluar las artes escénicas en Chile.

² Información tomada de D' CREA. <http://dicrea.uchile.cl/artistas/paulina-mellado/>



El texto tiene que ver con un estudio de los elementos escénicos contemporáneos, y cómo estos funcionan como determinante creativo para la construcción de obras escénicas en la actualidad. Tal como su título lo propone se trata de ver por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace en el entorno de las prácticas escénicas.

Este libro es escogido para el análisis de *La señorita Wang soy yo*, de acuerdo a la pertinencia y sentido que hace el estudio de los elementos escénicos, con el contexto dancístico tanto práctico como discursivo de la carrera de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca. Además por el trabajo minucioso que se realiza en cada elemento compositivo, permitiendo desglosar a la propuesta de Ortiz para mirar cada elemento desde su naturaleza creativa y poder relacionarlos más adelante en un análisis dramático.

Dicho estudio y exposición de los elementos escénicos ha permitido no solo realizar el análisis de la obra propuesta, sino también ampliar el conocimiento sobre las posibilidades creativas que existen en la actualidad. Y Paulina Mellado (2008) menciona en su texto introductorio:

Buscar la manera de decir lo indecible, entender qué es lo que mueve el quehacer de la danza, tal como ocurre con los procesos reflexivos en el pensamiento. La pregunta específica es cómo el movimiento se transforma en lenguaje. (...) Habría que reflexionar sobre los signos de la danza, para pensar el movimiento como un lugar, habitar ese lugar, habitar el movimiento como origen del deseo y pensar el cuerpo como lugar del deseo. (p.11)

Esta idea se conecta con el presente análisis porque propone reflexionar sobre la danza contemporánea y cómo está producida dentro del contexto dancístico



ecuatoriano. Mediante el estudio del libro *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace* se ha encontrado un lugar de conocimiento que no sólo sirve para futuras investigaciones escénicas, sino para aportar al estudio de la danza en la localidad.

Es necesario recalcar que esta forma de abordar el análisis es una de las múltiples maneras que existen para realizar una investigación dancística y como Mellado menciona, existirán varias maneras de ejecutar una investigación dependiendo de la subjetividad de cada investigador y su forma de abordar al proceso artístico. En este análisis reflexivo en torno a la creación a partir de productos escénicos contemporáneos, se ha estudiado y considerado cuáles son las herramientas de composición más trascendentes y cómo estas se manejan en la práctica compositiva.

La obra escénica tiene elementos esenciales dentro de sí misma y Mellado propone, que la composición está dada a partir de la relación entre tiempo, espacio y acción desplegada. Estas variables indispensables dentro de la creación escénica permiten que el acontecimiento escénico se dé. “Nuestro cuerpo habita el espacio y el tiempo, a partir de la energía puesta en cada movimiento, por lo que los componentes escénicos remiten a cada uno de estos elementos que no pueden existir sin el otro” (Mellado, 2008 p. 55).

A partir de un tiempo determinado existe un espacio o viceversa y dentro de esta relación ocurre lo escénico, como si se tratase de una fórmula: tiempo más espacio, más acción desplegada, equivale a acontecimiento escénico. Es mediante dichas variables que la obra escénica se sostiene, lo interesante de la danza en la actualidad tiene que ver en cómo estas variables están construidas dialogando la una con la otra, y qué otros elementos se conjugan para experimentar en lo escénico.



2.1.1 Representante interno, corporalidad y memoria.

En las variables tiempo, espacio y acción desplegada se construyen los elementos necesarios para generar una propuesta creativa, y Mellado cita una frase de Freud: “En el inconsciente, el tiempo se transforma en espacio y el espacio en unidad corporal. En el transcurso de esta transformación, el cuerpo, que funciona como un esquema de representación, forma la mediación entre tiempo y espacio” (Freud como se citó en Mellado, 2008, p. 55).

La información que se genera en el espacio-tiempo se da a partir del cuerpo, esta materialización es lo que facilita y permite que el gesto creativo aparezca y se desarrolle. Mellado lo denomina el *representante interno* que es: “algo como una idea o una sensación que sale del inconsciente, emerge al consciente y se despliega en un lugar y tiempos determinado (...)” (Mellado, 2008 p. 55) El material que se tiene en el inconsciente logra materializarse mediante el cuerpo y diversos elementos escénicos que dependerán de la propuesta y la subjetividad del director.

Recuperando la propuesta de Mellado expuesta anteriormente, el cuerpo como un esquema de representación como lo menciona Freud actúa además por la motivación de un detonante creativo, un representante interno que sale en un tiempo y espacio y se convierte en materialidad mediante diversos elementos y procesos escénicos, y que a partir de la organización tiempo (acontecimiento escénico) espacio; configura todo entre sí, relacionando lo uno con lo otro.

Enfocándose más en la corporalidad existente en las propuestas escénicas, es necesario para Mellado señalar que las corporalidades en primera instancia se construyen a partir de premisas sociales y culturales que influyen en el cuerpo y que mediante esto adquiere una particularidad específica. (2008, p. 55) Dentro de estos



entramados culturales y sociales en los que el cuerpo se desarrolla ha sido necesario reflexionar sobre la corporalidad, y es así que hoy en día existen tantas miradas sobre el cuerpo en torno al arte contemporáneo. Estas miradas construyen la propuesta escénica porque a partir de esta visión el coreógrafo y los intérpretes deciden cómo utilizar sus capacidades físicas.

La idea del cuerpo que Mellado asume es a partir de la experiencia propia, a lo que señala que para algunos el cuerpo está inmerso en una dimensión simbólica donde lo que sale surge desde el nexo entre corporalidad y representación de sí mismo, otros lo trabajan desde la combinación de recursos propios de la danza como energía, tiempo, espacio, otros a través de materialidades y elementos (objetos, texto, voz) o por los sistemas involucrados en lo escénico la iluminación o la música (2008, p. 56).

Estas aproximaciones para la construcción del cuerpo en escena además son elementos y medios de composición que como guía despliegan la actividad creativa, específicamente con una corporalidad que el coreógrafo decide. Existen tantos medios creativos como representantes internos estén dispuestos a emerger al consciente y ser corporizados.

Siendo así, cada coreógrafo tiene sus formas específicas de llegar al movimiento, cada metodología parte inicialmente de la experiencia del director y las necesidades propias del producto escénico. Los discursos sobre el cuerpo son clave en este proceso de generar material corporal creativo y la búsqueda personal de cada coreógrafo está presente en la manera en la que a través de cada propuesta percibe al cuerpo y en cómo intenta llegar al movimiento. Una premisa pequeña puede ya configurar al cuerpo para moverse y el intérprete trabaja bajo su propia conciencia y forma de mirar su cuerpo, “Todo lo que ocurre estaría enmarcado en la necesidad de la directora y de la



intérprete de trabajar sobre la conciencia de los detalles del cuerpo (...)” (Mellado, 2008, p. 86)

La forma en la que el intérprete asume su cuerpo es lo que permite trabajar con el mismo, generando a partir de premisas, técnicas y sensaciones una manera orgánica de moverse. Desde este lugar concreto de trabajo logra establecer diferentes partituras de movimiento que servirán para la composición escénica. El intérprete se relaciona consigo mismo y con su entorno, primero siendo consciente de que su cuerpo altera y modifica lo que rodea, y que al mismo tiempo es modificado por ello. Dichas modificaciones, son las que construyen al espacio escénico y las relaciones que se entablan en el mismo.

La corporalidad es afectada no solo por el espacio y las asunciones del cuerpo que se tengan, sino también por cómo se aborda la creación. Mellado propone a la memoria como un espacio que puede determinar la construcción escénica y dar herramientas de composición tanto corporales, como sensoriales. De tal manera el espacio de la memoria funciona como detonante creativo que enriquece al proceso, estos espacios están guardados en el cuerpo y mediante el trabajo coreográfico y experimental puede aflorar en situaciones escénicas.

La memoria crea imágenes que aleatoriamente salen a través del cuerpo generando una composición visual y material, estas imágenes construidas según el trabajo de dirección crean un paisaje. El lugar de la memoria como punto de partida es capaz de invocar movimiento, pensamientos y sensaciones generando material compositivo, que puede darse a través de procesos creativos pasados o también puede ser rescatado a partir de situaciones cotidianas que se quieran trabajar en el extra cotidiano de lo escénico.



La recopilación de esta imagen-memoria crea un espacio-tiempo diferente y conectándose con la información y el recuerdo genera un mapa, un territorio donde se organizan los hechos en cuanto a su contenido, según Mellado “hay un momento en que la obra se abre a otro tiempo y espacio (...)” (2008, p. 70) y es ahí que el material se resignifica, adquiere una cualidad diferente dentro de un tiempo-espacio otros y el uso de la memoria en el presente crea discursos no solo a través del cuerpo-espacio-tiempo, sino a través del pasado.



2.1.2 El espacio, la presencia y un lugar para el sujeto

A partir del cuerpo y la corporalidad desarrollada se genera un espacio que es habitado y subjetivo. En la danza contemporánea los espacios son aún más diversos y se caracterizan por estar habitados y por comunicar las subjetividades de los intérpretes, además es una zona regida por categorías, niveles y volúmenes:

Respecto del espacio, en la danza contemporánea este se caracteriza por estar habitado y expresar la subjetividad del director y del intérprete, asimismo se configura como una zona regida por categorías, niveles y volúmenes donde el sujeto -en tanto cuerpo expresivo- establece límites con respecto a los otros cuerpos. (Mellado, 2008, p. 56)

Es mediante la organización de los cuerpos, propuesta por el coreógrafo e intérpretes, que se configuran los espacios, no sólo visualmente sino en cómo estos se relacionan el uno con el otro. Es así que se establece cierta configuración de los cuerpos a partir del espacio, situando en el escenario una especie de relación geográfica para con los demás intérpretes de la obra propuesta.

Este espacio habitado se constituye también por ser “objetual, geográfico, objetivo y mensurable” (Mellado, 2008, p. 56). El lugar donde se desarrolla la obra escénica tiene una estructura particular, en el que se pueden construir recorridos, crear territorialidades y establecerse desde principio a fin.

El coreógrafo decide y distribuye a los cuerpos en el espacio a partir de su subjetividad, se forman lugares mediante las relaciones que los intérpretes crean según cuerpo-cuerpo, cuerpo-objeto, cuerpo-espacialidad, etc. Esta relación espacial no solo es algo que se hace en escena, sino que, a partir de la vivencia corporal es que se desarrolla y



se asume en la vida cotidiana y por consiguiente en el acontecimiento escénico. En la danza el manejo del espacio cambia ya que a partir de una ubicación geográfica en un lugar determinado existen otras variantes presentes como los niveles, categorías y volúmenes.

El bailarín se orienta en este espacio y genera composiciones de movimiento que involucran una distancia, territorio y orientación, se construye a partir de la variable espacial y explora a través de su corporalidad, así configura lugares que se convierten en los territorios por los que recorre dentro de la propuesta escénica.

Las atenciones que el cuerpo adquiere cambian de lugar a lugar, el intérprete encuentra formas de moverse y estar a partir del lugar que habita. La presencia y la construcción del cuerpo se adaptan y dialogan con el espacio que además está construido de diferentes formas; puede ser un teatro convencional o un lugar que determine arquitectónicamente el acontecimiento escénico, cualquiera que sea el caso el espacio se construye a partir del diálogo con el bailarín. El coreógrafo mediante la exploración encuentra lugares de recorrido, generando mapas espaciales que según su subjetividad y junto con la del intérprete cambian dentro de la propuesta escénica.

Lo que difiere a la danza contemporánea de la danza clásica y moderna además de los discursos corporales y sistematizaciones coreográficas, tiene que ver con la configuración y construcción de las variables tiempo y espacio dentro de las propuestas escénicas. Si analizamos los modos de configuración coreográfica en la danza clásica podemos observar que se daban a medida de posturas dancísticas codificadas, un cuerpo específico, un espacio y tiempo determinados que respondían fielmente a la construcción narrativa de las propuestas. En la danza moderna los modos de operar cambian en relación a crear mediante un cuerpo codificado y se explora más en él, pero



la construcción espacio-tiempo continúa respondiendo a una narrativa lineal y convencional.

En la danza posmoderna se plantea una asunción discursiva que permite la exploración corporal junto con distintos elementos escénicos externos. Las artes empiezan a relacionarse y generar diálogos creando distintas miradas a partir de la construcción escenográfica, musical, de vestuario o del espacio, haciendo posibles múltiples lecturas por parte del espectador

En la actualidad la importancia de la danza contemporánea está en la capacidad de reflexionar sobre la relación de los múltiples elementos que dialogan en las construcciones escénicas. No se intenta negar, ni rechazar ninguna pieza o discurso que se tenga para la creación, se trata de ser consciente de las prácticas coreográficas y elementos utilizados. De esta forma se genera una reflexión clave sobre los modos de producción artísticos actuales.

A partir de esto Mellado toma un ejemplo e intenta reflexionar sobre la relación de los cuerpos en el espacio, la producción de obra a partir de esta posibilidad genera material compositivo mediante el diálogo entre intérpretes, generando imágenes espaciales y material coreográfico, estas relaciones a la hora de la composición determinan el gesto creativo, y Mellado cita a Cunningham:

Creo que así el espacio pulsa y se musicaliza desde los cuerpos. Los desplazamientos tienen esa importancia, me permite ver lo que a mí me llama la atención y de lo que siento en escena, creo que es por eso que dejo que las chicas vayan encontrando cuál es su manera de relacionarse. En el trabajo de interpretación esas sensaciones espaciales las da también el otro, el generar un espacio de complicidad, el sentir que se construye



desde la voluntad de relacionarse con el otro. (Cunningham como se citó en Mellado, 2008, p. 61)

Reflexionando con lo que Cunningham propone, a partir de una premisa específica como lo es el trabajo en relación con el otro, se genera una dinámica compositiva y esta relación se convierte en determinante creativo de la propuesta artística, otorgándole cierto sentido a la obra. La construcción de la relación con el otro parte de la experimentación e improvisación, las sensaciones que se presentan a través de esta exploración de los cuerpos en el espacio, más la mirada del coreógrafo establecen los momentos escénicos, fijando de esta forma las relaciones de cuerpo-espacio y encontrando una configuración para la puesta en escena final. Los cuerpos habitan el espacio, lo pulsán y lo codifican según como se han relacionado con alguien externo.

Las premisas de improvisación sirven para la creación de herramientas escénicas, que junto con el diálogo de la subjetividad del bailarín y el desarrollo del cuerpo y espacio, se construye un camino que se conecta con el relato de la propuesta, estableciendo a través de lo trabajado diferentes formas de comprensión que variarán según quien lo mire.

La improvisación funciona a medida en que los elementos propuestos para generar material compositivo se conecten con el cuerpo que danza, y a diferencia de la danza clásica y moderna, en la contemporánea se encuentran maneras de construir que no responden a convencionalidades técnicas, sino que la danza se configura de acuerdo a las múltiples posibilidades de generar material compositivo que pueden ir desde lo corporal, espacial, objetual, etc. La danza se articula con una narrativa que responde al proceso y subjetividad de los bailarines y coreógrafo, sin la necesidad de comunicar una historia específica sino estableciendo relaciones pertinentes, dialogando y manteniendo una lógica.



El ejemplo que pone Mellado es sobre crear a partir de la relación de los cuerpos en el espacio y reflexiona cómo esta variable determina el producto escénico. Las premisas de composición, la improvisación y el mirar a la danza como un elemento que se relaciona con otros para generar material compositivo, nos muestran cómo han cambiado los modos de producción dancística con respecto a la danza clásica y moderna. Las herramientas de composición en la actualidad se convierten en un sistema organizado que trabaja en conjunto y que no pueden funcionar sin la presencia del otro.

Así como el espacio escénico se habita mediante la relación con el otro se puede decir que el espacio y cuerpo son dos lugares que se habitan simultáneamente. Este habitar está configurado a partir de las relaciones que se crean con el espacio, con el otro y con uno mismo. Los lugares adquieren sentidos mediante la información que aporta el intérprete a través de su corporalidad y su habitar en el espacio puede cambiar según lo que el bailarín o performer propone. El cuerpo se despliega en el territorio mezclando experiencias y las combinan, generando así información única a partir del acontecimiento escénico.

El lugar se configura constantemente al igual que el cuerpo en constante cambio dentro de la escena, "Cada lugar es un experiencia distinta para cada sujeto-intérprete que la habita." (Mellado, 2008, p. 72) Los sujetos en el espacio darán sentido al lugar según su propia experiencia, la comunicación sujeto-espacio-sujeto estarán enlazadas a partir de la particularidad de cada intérprete quien imprime su huella en cada movimiento hecho en el lugar, este habitar se conforma a partir de la vivencia personal y cada uno es quien da sentido al espacio habitado.

El lugar utilizado se configura dentro de un discurso específico en el que espacio y cuerpo generan información, el habitar propone formas de observar y la mirada del espectador será parte fundamental de cómo percibir el acontecimiento escénico



UNIVERSIDAD DE CUENCA

presentado, los cuerpos y lugares generan sentido en el espacio según los discursos que se propongan y la mirada del espectador.



2.1.3 Integración de elementos visuales, actorales, de la danza y del lenguaje: el relato y los objetos

La creación escénica parte desde una imagen específica que queremos construir y traducir, los elementos que se utilizan para llegar a esta traducción aparecerán con la experimentación. Desde este lugar se busca un lenguaje particular para que los elementos que dialogan con la danza afloren y se materialicen.

En el proceso creativo dancístico se empieza una exploración en la cual se buscan lenguajes por los cuales traducir lo que se tiene en mente, estos lenguajes tienen un proceso en el que deben “descubrirse, formularse y codificarse” (Mellado, 2008, p. 63). Esto quiere decir que en esta experimentación artística se descubren formas de materializar las ideas del director a partir de premisas específicas de trabajo, con este descubrimiento parten las preguntas sobre qué se puede hacer mediante estos hallazgos y cómo se pueden organizar los materiales en una propuesta final.

Estos ejercicios de descubrimiento, formulación y codificación se los realiza a partir de un universo personal explotando las características particulares tanto físicas como subjetivas de cada intérprete y con la improvisación se buscarán los medios para que suceda. Mellado afirma:

(...) una de las características de la danza contemporánea en que confluyen en escena distintos códigos como el gesto, el texto, la palabra, los movimientos, el encuentro entre los cuerpos, el contacto, el vestuario. En ese sentido, se podría señalar que la característica de la coreografía contemporánea no se limita a la utilización de lenguajes y sistemas simbólicos, no solo porque el movimiento no baste, sino porque las estructuras convencionales no dimensionan los sistemas de significación que se habilitan en la articulación de los distintos procesos... (2008, p. 63)



Estos lenguajes que se utilizan en la danza contemporánea sirven para reforzar lo que se pretende trabajar, es la forma de expresar la idea inicial a partir de un trabajo traducido en diferentes sistemas simbólicos, que se codifican y que pertenecen a una determinada persona que guía la obra.

En Estados Unidos y Europa el desarrollo de la danza moderna provocó que las concepciones de danza cambien drásticamente, pero no solo porque lo hayan deseado y cuestionado, sino por el contexto en el cual se desarrollaban estas expresiones. La danza junto con otras artes estaban preocupadas en “discursos políticos, sociales y morales” (Mellado, 2008, p. 64) en las que, la investigación respondió al contexto en el que se desarrollaba. Desde estas posturas políticas la danza cambia su motor y sus objetivos para ser presentada con cierto grado de sentido y contextualización en relación al sitio a la persona que la crea.

Los discursos hacia los que la danza apunta ya no funcionan a partir de algo ajeno al creador y al contexto, cada propuesta intenta reforzarse con la práctica; de esta forma los elementos externos que se utilicen sirven como mediadores del discurso principal, “es así como una misma frase dicha de diferentes maneras” (Mellado, 2008, p. 64) En este caso los elementos externos sirven para la creación escénica dialogando con los demás elementos de composición.

Actualmente la danza puede o no indagar en las posibilidades externas que tiene para reforzar lo que quiere decir y esto depende de la universalidad del coreógrafo. Usar la experimentación como herramienta descubridora de elementos que ayudarán a la propuesta escénica para codificarla y generar el producto escénico.

Al reconocer los múltiples elementos que hoy en día existen para complementar la actividad escénica es necesario mirar que el tener una historia o relato para contar



dentro de la danza, ha pasado desde ser el eje motor que configura la obra a convertirse en un elemento escénico más, este relato textual es un acotador de la actividad escénica.

En la obra escénica actual se puede contener relatos específicos que como motor de la obra la guíen, pero ya no es visto como el esencial eje creador. Pueden existir correlatos que pertenezcan al intérprete y que vayan tejiendo sentido a medida que la obra se desarrolla. Estos relatos ocupan un lugar dentro de la creación ya con una visión diferente porque no responde únicamente a algo ajeno que se quiere imponer y trabajar, sino que también da la posibilidad para que el intérprete o coreógrafo a través de palabras y su actividad corporal comunique algo particular y personal. Los relatos que pueden o no ser propios sirven como material compositivo con el cual se puede explorar a través de sensaciones, cuerpo, objetos ya que la palabra al tener significados específicos es más directa que el movimiento.

El trabajo con el texto en la actualidad tiene varias posibilidades, desde decirlo para comunicar algo específico respondiendo fielmente a lo que está escrito hasta “para encontrar movimientos que evidencien el valor simbólico de esos textos en los gestos, las posturas, en sus corporalidades (...)” (Mellado, 2008, p. 66). La utilización de la palabra en escena ya no se la maneja a partir de un significado literal de lo que ésta quiere decir, sino se trata de explotar las posibilidades sonoras que esta palabra-texto propone. Mellado menciona además que “(...) la palabra describe descarnadamente y con menos pudor lo que el movimiento no es capaz de sostener. En tanto la expresión oral es más directa, es también más intensa, más demoledora...” (2008, p. 66).

Los relatos que se abren desde el universo personal del intérprete son determinantes, se constituyen como medios de composición que generan más propuestas simbólicas y que enriquecen a la obra en proceso; esto da un motor de movimiento y creación tiempo-



espacio, las acciones también pueden o no estar conectadas y funcionar paralelamente con la imagen.

Al compartir estos relatos que nacen desde un universo personal, la dinámica en la que se presenta la obra cambia, ya no se está trabajando algo ajeno al intérprete sino que se convierte en significación más íntima y el esquema de presentación se lo visualiza desde otro punto de vista discursivo.

El texto y la voz son un elemento escénico extremadamente fuerte que tiene diversas posibilidades de ser trabajado, es un elemento que puede ser ajeno a la propuesta, pero también puede ser construido desde una perspectiva personal, cada decisión tomada a partir de la palabra dicha generará una información específica ya que este elemento al ser tan directo y tener significados establecidos, evoca imágenes concretas y puede influir tanto de manera potente en lo que se intenta comunicar como en el discurso de la obra.

Además del relato que se puede utilizar de diversas maneras, existen componentes escénicos materiales que pueden ser un determinante para la obra, estos elementos funcionan no como un accesorio de la propuesta escénica sino como un elemento de composición más, y sirve para entablar un diálogo con el todo. “Existen otros componentes y materialidades que forman sistemas significantes, no sólo en función de la interpretación, sino que se inscriben en una dinámica que está en relación con el todo.” (Mellado, 2008, p. 74)

Estas materialidades aparentemente externas o accesorias dialogan no sólo en función del intérprete, sino que laboran construyendo relaciones con los demás elementos compositivos propuestos, como dice Mellado no tienen un orden jerárquico, sino que actúan simultáneamente.



No responden a ninguna convencionalidad ni a construcciones específicas de utilización, cada elemento puesto en escena responde a las necesidades puntuales de cada producción escénica, generando particularidades de manejo y diálogo con respecto de los demás elementos utilizados en una obra contemporánea.

La materialidad externa no se asume como un accesorio que sirve al intérprete para cumplir una función específica, este es entendido como otro elemento escénico que se comunica y genera nexos entre lo escenográfico y lo performático. “(...) el intérprete no es el único soporte de montaje, no constituye el todo, sino una materialidad más que va configurando un procedimiento creativo, que se deja traslucir en escena.” (Mellado, 2008, p. 76)

Los objetos y materialidades propuestos generarán sentidos que si bien pueden evocar algo específico para el director, irán construyendo lógicas dentro de la construcción escénica según el trabajo que se dé, y más aún según la información con la que el espectador mire. La utilización de objetos externos crea una atmósfera específica con cada elemento, estableciendo discursos y sugiriendo al espectador lecturas que se construirán según lo que su memoria personal evoque con cada elemento, y lo que este signifique para sí mismo.

El trabajo escénico puede iniciar a partir de la exploración de una materialidad escogida por el intérprete, quien según su información y significados que dé a los elementos materiales construirá información física para el producto escénico. También puede iniciar a partir de un objeto sugerido por el coreógrafo y el resultado sería distinto ya que la aproximación al objeto deviene de otras motivaciones y la indagación se centra desde otro punto de vista.



Todo depende de la subjetividad del coreógrafo y del intérprete que expondrán un producto para que dialogue con el público y este a su vez generará una lectura específica según su información. “El devenir del montaje es una realidad tan concreta como la sala, donde la intérprete va resignificando las materialidades, los objetos y donde el espectador debe asistir al desarrollo de esa realidad, que tiene sus propias leyes y existencia.” (Mellado, 2008, p. 76)

El intérprete, las materialidades, la danza, el vestuario, iluminación, textos y demás elementos de composición, van construyendo un paisaje en la escena que de alguna u otra forma nos comunica algo, esta construcción se presenta ante el público quien construye su realidad.

El trabajo interpretativo deviene de una construcción completa y diálogos conscientes con lo externo y la materialidad, su edificación es permanente durante el proceso creativo, es un nexo en la propuesta “que le va otorgando sentido al resto de los elementos presentes, incluyéndolos al interior de una cierta gramática escénica” (Mellado, 2008, p. 77) por lo tanto las relaciones que se establecen a partir del objeto-sujeto-objeto determinarán el acontecimiento escénico otorgándole no solo significados a partir del director, sino más bien y en gran medida por el intérprete y que se traducirán en una polisemia de posibilidades para el espectador.



CAPÍTULO III

ANÁLISIS CRÍTICO DE LA OBRA LA SEÑORITA WANG SOY

3.1 El espacio y la presencia: la construcción espacial y territorial en *La señorita Wang soy yo*

La señorita Wang soy yo es un trabajo desarrollado en la Universidad de Cuenca dentro del proyecto “Hacia una nueva estética desde América latina”, con un equipo de investigadores de la carrera de Danza Teatro. Ernesto Ortiz es el director de la propuesta y los bailarines que la desarrollaron son alumnos de la carrera, estos son Karina Morocho, Rigoberto Ordoñez, Samantha Villota, Andrés Jaramillo, Rebeca Matute y Francisco Guillén (+), la señorita Wang está interpretada por Consuelo Maldonado quien es docente de la facultad. El proceso creativo y muestra de la obra se llevó a cabo en la sala de danza de la facultad de Artes en el año 2014.

El análisis está generado a partir del material teórico estudiado del libro de Paulina Mellado *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, expuesto en el capítulo anterior. Además se utiliza la entrevista realizada al coreógrafo, sus registros del proceso y su libro *Ernesto Ortiz 2014*. Se han segmentado los diferentes territorios espaciales para el estudio particular de cada uno de ellos, el objetivo es analizar la relación y la función de dichas territorialidades, sin realizar el análisis semiótico al que Pavis (2000) hace referencia, es decir, que busque un significado particular de cada elemento dentro de la temática de la propuesta.

En los apuntes que Ernesto Ortiz realiza de *La señorita Wang soy yo* menciona que el trabajo se organizó de la siguiente manera:



Se buscó evidenciar el lugar de enunciación de cada bailarín y bailarina, para entender cómo una individualidad / método específico de trabajo / estética personal puede conectarse con ese suelo común, espacio escénico, y ayudar a que descubra los caminos de apropiación del “otro”. (Ortiz, 2014 b, p. 4)

En *La señorita Wang soy yo* el espacio se construyó en una sala de danza que aporta con cierta particularidad estética: tiene un espejo, barras de técnica clásica, ventanas grandes, etc. No se utilizó a la sala de danza de manera habitual sino que el espacio se modificó y organizó a partir de la escenografía. Se aprovechó la particularidad de este lugar como por ejemplo, las ventanas sobre las cuales el coreógrafo colgó material visual que aporta a la construcción de imagen de la propuesta, la sala de danza funcionó como determinante creativo para *La señorita Wang soy yo*. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 13)

En la construcción geográfica existen seis espacios definidos que son habitados por los bailarines, estos lugares escénicos se establecen mediante el estudio de relación que se construye durante toda la obra. A través de esta delimitación la obra se despliega generando tensiones delineando un mapa. Cabe mencionar que cada territorio está determinado por la acción realizada y relación construida, no exclusivamente por la presencia de los objetos.

Se construyen dos niveles en la propuesta, el nivel medio es donde habitan los bailarines, y el nivel alto es dónde está ubicado el músico y varios elementos escenográficos, los cuales no son utilizados de manera constante en la muestra, sino funcionan como escenografía evocando la estética del cineasta Wong Kar Wai. Dichos elementos aéreos modifican al espacio y aportan con una imagen que logra cambiar a la sala de danza, proporcionando un nivel lleno de información visual, en el cual la



influencia del hipertexto es evidente. Además conectan al espacio de los bailarines con el del espectador, ya que el músico y los objetos se encuentran en este lugar, haciendo también parte del universo de Wong Kar Wai al público

La construcción visual de los dos niveles, tanto el alto, como el nivel medio tiene una estética definida por la película *2046*. Los objetos que están presentes en la construcción escenográfica son: dos biombos, mesa, sillón, y varios elementos colgados (campana, maletas, jaula, lámpara). Estos objetos si bien aportan y configuran a la propuesta, están claramente influenciados por el hipertexto.



Wong Kar Wai ³es un director de cine proveniente de Hong Kong, reconocido por sus trabajos de una particular construcción visual, altamente estilizados y muy emotivos. Debido a sus llamativas películas tanto visualmente como en su trama, ha ganado

³ Información tomada de la página web: lmdb.com



varios premios internacionales y ha sido reconocido por varios directores de cine a nivel internacional.

La película *2046* es la tercera parte de una trilogía que empieza con *Days of being wild*, y continúa con *In the mood for love*. Dichas películas y en especial *2046* es el detonante y el hipertexto de *La señorita Wang soy yo*, el coreógrafo toma varios elementos transformándolos y generando un material tamizado por el universo de Wong Kar Wai.

La película *2046* maneja una narrativa en la cual el no decir es la parte más importante de la construcción. Kar Wai mediante la imagen que presenta, deja varios elementos fuera de la visión del espectador, y de esta forma aparecen algunos cuestionamientos por resolver, tanto en la trama como en lo que se muestra en las escenas. Jezreel Salazar Escalante en su texto *Wong Kar Wai y la poética del secreto* menciona:

La película de Wong Kar Wai parece inscribirse en esta afirmación de Susan Sontag, quien también afirma que “la obra de arte eficaz deja una estela de silencio”. Un silencio que no supone mutismo. Por el contrario, un silencio que implica al mismo tiempo, cuestionamiento y propuesta, crítica y creación. [...] Sus imágenes convocan lo inminente, lo que se halla todavía in-nombrado pero que debe ser transmitido a pesar de lo inefable de la experiencia que narra. (s.f. p. 216)

Ortiz recupera este no decir que presenta Wong Kar Wai y con la escenografía evoca esta estética que propone cuestionamientos. Por ejemplo, los letreros con textos colgados no nos dicen algo específico, son imágenes que construyen sentido según la información del espectador. De igual forma el biombo, que está al final de la sala, sugiere un espacio del cual no podemos ser parte como espectadores y al que la señorita Wang recurre algunas veces durante la propuesta. La espacialidad que



construye Ortiz, además de enfocarse en los intérpretes, contiene al público, formando un espacio total tanto con los bailarines, músico como con el espectador.



Los elementos que el coreógrafo recupera y utiliza de la película de Wong Kar Wai, constituyen parte fundamental de la construcción espacial de la propuesta, si bien evocan esta estética de proponer y no decir, también sugiere acciones para los intérpretes, como lo es el caso del bar, en el cual se construye un juego constante como el de los personajes al inicio de *2046*.

Siendo así, el hipertexto y su influencia estética, tanto visual como narrativa está evidentemente presente en la construcción espacial realizada por el coreógrafo. Y es mediante esta construcción y la relación que se han definido los espacios de la obra.



Los 6 territorios que se han definido para el análisis espacial de *La señorita Wang soy* yo se distribuyen de la siguiente manera:

Territorio 1: Parte delantera derecha. En este espacio no existe un elemento que lo delimite, los bailarines utilizan este espacio vacío.

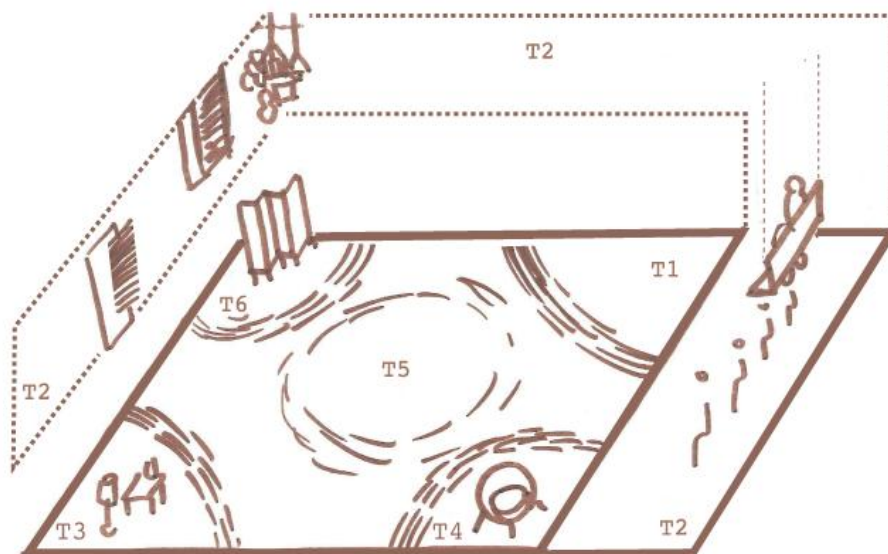
Territorio 2: Espacio compartido del músico y del público. Este territorio está conformado por las sillas del público y el sillón del músico colgado en el aire. Territorio aéreo que conecta el espacio de los intérpretes con el del espectador.

Territorio 3: Bar. El bar está delimitado por una mesa y sillas.

Territorio 4: Espacio de la Srta. Wang. Este territorio está marcado por un sillón, al que la señorita Wang recurre durante toda la propuesta.

Territorio 5: Espacio coreográfico. El lugar se forma a partir de la delimitación de los demás objetos y es en dónde lo bailarines tienen más espacio mensurable para moverse.

Territorio 6: Parte posterior derecha. Este lugar tiene un biombo delimitándolo.





Mediante estos territorios el coreógrafo logra enfocar varios puntos de atención en cada escena generando un mapa. Cada mapa que se crea encuentra lugares que contiene distintos puntos para mirar, unos más llamativos y otros más tenues. Siempre propone una cualidad diferente tanto en el movimiento, como en la corporalidad y en el ritmo para que los lugares creen niveles, categorías y volúmenes, los cuales se ven caracterizados no sólo por la interpretación de los bailarines, sino por el área en donde están ubicados.

Los espacios se organizan con la construcción interpretativa, la cual mediante la heterogeneidad de movimiento y niveles generan lugares de atención dentro del mapa de cada escena. Un ejemplo notable es al inicio de la propuesta cuando el espectador entra a la sala y se encuentra con un intérprete en movimiento, desde este primer acercamiento se establece una relación de proximidad y mirada, puesto que en su composición coreográfica realiza movimientos que aparentemente se relacionan con el público. Posteriormente hace el gesto de silencio y los espectadores inmediatamente se sienten afectados por esta acción, evidenciando de esta manera el primer territorio en el mapa espacial.

La presencia que tiene este bailarín genera una atención diferente del resto porque el movimiento que realiza es intenso y dinámico, su accionar genera atención por parte de quien mira, mientras que los demás bailarines no tienen esa cualidad. En el primer momento de *La señorita Wang soy yo* el mapa de territorios que se utilizará durante toda la obra ya está delimitado por los bailarines y los objetos.

Inmediatamente el músico adquiere atención ya que está situado encima de los asientos del público, no construye una relación directa con el espectador a partir de un contacto visual, se relaciona con el público al compartir el territorio y generar riesgo. Esta incomodidad que se crea desde el espectador está influenciada por la presencia del



músico y su conexión se da mediante la interpretación musical. La relación entre intérprete y espectador está conectada además por los elementos aéreos, en este caso el músico y los objetos, lo cual cuestiona la división entre espectador e intérprete, sumergiendo a todos en el universo de la propuesta.

Se construye un espacio compartido que será habitado en conjunto durante toda la propuesta, el territorio no cambia, lo que si se modifica es el diálogo que se establece a través de la música. El músico se relaciona directamente con los intérpretes no solo por su mirada que está dirigida hacia ellos, sino por el vínculo que crea con su interpretación.



Continuando con los territorios creados en el mapa observamos el bar, este lugar está organizado y delimitado a partir de los objetos, dando una cualidad específica



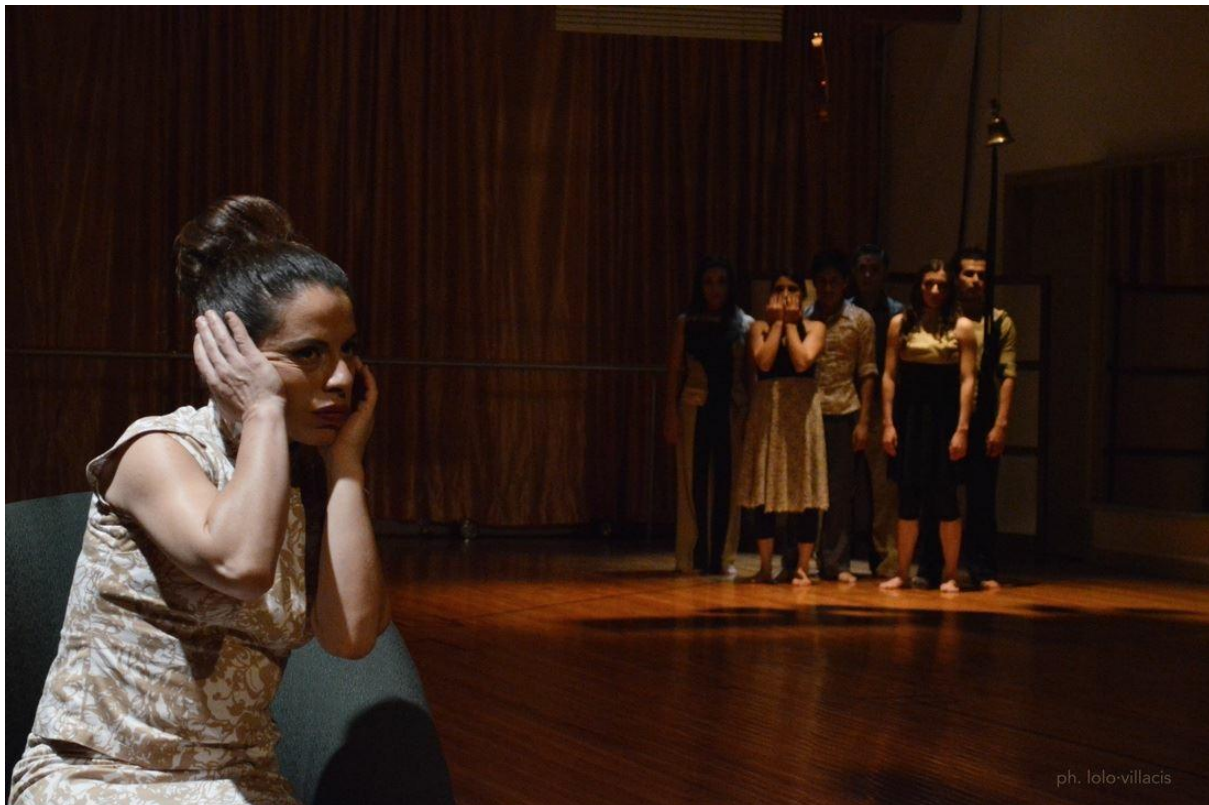
interpretativa en este lugar. Es un espacio que no se puede modificar ya que los objetos se utilizan de manera convencional, los bailarines siempre al llegar a este sitio se sientan a tomar algo o juegan con cartas. Este es un lugar de descanso de la mirada del espectador, ya que la acción desplegada en este sitio siempre es similar. Se relaciona además con el sillón de la señorita Wang que está en frente, de manera que cuando la silla está habitada el bar también.





La señorita Wang construye su interpretación en un sillón ubicado en la parte delantera izquierda de la sala y desde este lugar habita el mapa determinado. Este espacio claramente le pertenece a este personaje y es un territorio que trabaja en conjunto con el bar. Se construyen relaciones interpretativas y espaciales; mientras el sillón se utiliza, la mesa de atrás también está habitada, generando un patrón repetitivo en la construcción espacial. De esta manera, los territorios establecidos por los personajes también se relacionan entre sí.

Además de la relación se generan tensiones en el mapa territorial, en un momento todos los seres que habitan la propuesta caminan en grupo hacia el sillón habitado por la señorita Wang, la tensión crece cuando estos seres le quitan el sillón al personaje principal y ella se va de su lugar.





El espacio central creado por el límite de los objetos es el lugar con más territorio mensurable, aquí es donde se desarrolla en gran parte la estructura coreográfica. En este sitio los bailarines crean relaciones grupales para transitar el espacio, generando territorios a partir de su interpretación. Cuando este lugar es habitado por la señorita Wang ella ocupa los espacios vacíos, sin ser parte del grupo interpretativo que realiza la coreografía dancística, de esta manera sobresale por contrastes de movimiento y relaciones creadas.

A través de las interacciones expuestas es como cada bailarín crea un territorio propio, construyendo líneas en el espacio que lo conectan con el público generando relaciones entre el grupo total. Por ejemplo en una de las primeras escenas, cuando la señorita Wang va a decir su texto, los bailarines se acomodan en el territorio central, mientras que la señorita Wang se encamina hacia el biombo para comenzar su acción entre los espacios vacíos.

Cada bailarín tiene una secuencia de movimientos en un lugar específico de la sala, mientras que la señorita Wang recorre los espacios vacíos caminando. Esto le otorga una atención diferente al personaje ya que sobresale a partir de la diferencia tanto corporal como espacial con respecto de los demás, ella habita lo vacío que se forma entre los bailarines construyendo una relación con el grupo a través de la desconexión con el mismo, lo que le da una atención diferente para la mirada del público. Es en ese preciso momento en el cual podemos observar aquello que el coreógrafo menciona sobre la creación del recorrido de la señorita Wang, se había ya trabajado unos recorridos espaciales mucho antes del montaje de la propuesta, y los demás intérpretes, que aparecieron tiempo después, se adaptaron a los territorios y recorridos construidos por la señorita Wang. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 20)



Además de los lugares físicos que están contruidos en el espacio se generan territorios a partir de las relaciones creadas entre los intérpretes, estos lugares que se forman se manifiestan mediante la relación interpretativa de mirada, de espacialidad y conflicto. Por ejemplo durante toda la propuesta la señorita Wang mantiene una relación con una bailarina en particular, esta bailarina es quien conecta a la señorita Wang con el resto del grupo. Su relación es muy sutil y se construye a partir del movimiento, texto, ubicación y mirada, generando casi siempre un trabajo en conjunto y enlazándolas en casi toda su acción desplegada realizada en la propuesta.



La construcción de la relación con el otro parte desde la experimentación e improvisación, las sensaciones que se presentan a través de esta exploración de los cuerpos en el espacio y la mirada del coreógrafo, establecen los momentos escénicos fijando las relaciones corporales y espaciales, encontrando una configuración para la puesta en escena final. Los cuerpos habitan el espacio, lo pulsan y lo codifican según como se han relacionado con alguien externo.



Los intérpretes tienen la oportunidad de explorar, probar y crear las diferentes conexiones que según la mirada del coreógrafo se fijarán para la muestra final. Las premisas de improvisación sirven para la creación de herramientas escénicas, que junto con el diálogo de la subjetividad del bailarín y el desarrollo del cuerpo-espacio, construyen un camino que se conecta con el relato de la propuesta, estableciendo mediante lo trabajado lógicas y sentidos que variarán según quien lo mire.

La etapa de improvisaciones y montaje de la obra supone un elenco que ha conocido el texto o producto (en este caso el film), las relaciones que el director establece con su experiencia personal; y una idea vaga o muy específica y clara de su aporte como intérprete creador.

Cabe anotar que siempre trabajo desde la perspectiva emocional, mental y corporal del intérprete para intentar permitir que mi discurso personal sea tamizado en esa individualidad, o en esas individualidades. Me resulta muy enriquecedor el contar con la perspectiva y el aporte de los que trabajan en mis propuestas, porque todos sabemos cuán sorprendente puede llegar a ser. (Ortiz, 2011, p. 29)

La improvisación funciona en la medida en que los elementos propuestos para generar material compositivo se conecten con el cuerpo que danza, articulándose con una narrativa que responde al proceso y subjetividad de los bailarines y coreógrafo.

Durante las improvisaciones, sobre las líneas de acción e intención de los personajes o personas que habitan la obra, la discusión común sobre los temas o las perspectivas con las que se intentan abordarlo, están siempre sobre la mesa... en este caso sobre la sala de ensayos.



En este sentido, es un tiempo muy intenso de trabajo, en el que la información, la dinámica de trabajo y la emocionalidad de los involucrados pueden adquirir un gran peso, a la hora de las decisiones finales.

Es un tiempo en el que se debe lograr el consenso entre lo que yo entiendo de la obra, y lo que los demás asumen en sus cuerpos y cabezas de ella. (Ortiz, 2011, p. 30)

Las relaciones que se establecen entre los bailarines también varían y tienen cualidades específicas, en la propuesta podemos observar a un bailarina que no termina de encajar en un grupo y establecer una relación clara, por lo general ella habita el espacio intentando relacionarse con los grupos de intérpretes que existen, o se mantiene compartiendo el espacio sin dialogar claramente con los demás, dándole una cualidad de movimiento y de interpretación. Además construye una narrativa al estar fuera de las relaciones creadas entre todos y se mantiene en el espacio pero jamás logra encajar dentro de un grupo específico de bailarines.





Cada mapa que se construye en la puesta en escena es creado a partir del diálogo de los intérpretes y de la conjugación de sus movimientos en relación al espacio. La forma en que estos establecen el diálogo con la señorita Wang tiene también un alto grado de significancia ya que siempre generan un límite con respecto de ella, configurando aún más al mapa de territorios. La señorita Wang es quien configura el espacio escénico, los demás conviven a partir de su recorrido.

El accionar de la señorita Wang se lo proponía en una dimensión paralela con los demás, los personajes y ella no habitaban en la misma dimensión, por lo tanto, no se relacionan. El recorrido de la señorita Wang estaba ya trabajado por la actriz, mucho antes que se sumen los demás bailarines, mucho antes de que aparezca el personaje de señorita Wang. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 20)

Además de las imágenes creadas como mapas de recorrido, existen las transiciones de escena a escena, algunas de las cuales tienen más notoriedad que otras, ya que crean lugares por los cuales los bailarines habitan para cambiar de lógica. Por lo general en estas transiciones no construyen imágenes específicas que puedan mantenerse como un mapa de recorrido, ya que son lugares por los que solo pasan para llegar a una imagen que se constituye como punto de partida.

Por ejemplo existe una transición en la que los intérpretes pasan por varios lugares dentro del espacio escénico hasta llegar al inicio del nuevo territorio, generan líneas horizontales, lo recorren de manera circular, tocan una campana que está entre los objetos colgados, cambian de lógica de momento a momento, se genera un caos en el espacio a partir del sonido y movimiento. Los intérpretes recorren varios lugares a la vez y al final llegan a una imagen específica para seguir con la escena siguiente. Esta es una de las transiciones más largas y que contiene mucha información por la cantidad de



acciones que despliegan todos los intérpretes en movimiento y además por el sonido que dialoga en el momento.

Durante estas transiciones-territorios se despliegan acciones que sirven de conexión para las siguientes escenas y es aquí en donde se pueden identificar los códigos que utiliza el coreógrafo para que los intérpretes entablen un diálogo y cambien de lógica espacial e interpretativa. Los códigos que observamos para que ellos construyan una relación y cambien de lugar en el espacio empiezan a partir de la mirada, luego se van construyendo a través de los sonidos, el texto también sirve como una guía que ayuda a la relación de los intérpretes y también lo es el movimiento que cada uno realiza.

Casi todos los momentos son determinados por la señorita Wang, por lo general ella cambia la lógica espacial a partir de su recorrido o texto, algunos cambios de escena a escena para generar un nuevo mapa son provocados por el músico o el sonido, una sola vez el texto de otra intérprete es el que cambia la lógica. Siendo así la obra está configurada espacialmente por la señorita Wang, los demás funcionan a partir de esta relación y el límite que se crea a través de ella.

En "*La señorita Wang soy yo*", los cuerpos han construido un recorrido espacial que sostiene esa atmósfera particular de la obra, y que se instaló lentamente en el orden que -en inicio aleatorio- conformó y articuló los fragmentos escénicos y dancísticos propuestos desde la dirección y generados por los intérpretes. Fue entonces un viaje que inició en 2046, pero que parece querer terminar en el 2014, con las sombras y celajes que nos guñan desde ese pasado / futuro.

Este llamado viaje, ha apelado a las implicaciones subjetivas que cada intérprete ha puesto en su recorrido. Ha, además, construido



las sub-partituras que cada uno de ellos enarbola, en el transcurso de la obra, para sobrevivir a la experiencia de viajar en la partitura escénica, para atravesar el tiempo y el espacio que los acoge y los define momentáneamente. En ese sentido, también cada uno ha entendido algo de sí mismo, como intérprete y como persona; y lo ha “prestado” para la constitución visual, temporal y escénica de “*La señorita Wang soy yo*”. (Ortiz, 2014 b, p. 5)

De esta forma y como lo menciona el coreógrafo, *La señorita Wang soy yo* ha sido un proceso en el que la apropiación de la información ha sido el medio para desarrollar el ejercicio intertextual. Este viaje como él lo llama, ha ido desde la improvisación y ha constituido un proceso de dirección en el que Ortiz ha organizado las diferentes herramientas de composición establecido relaciones entre intérpretes, materialidades y territorios, construyendo la espacialidad de la propuesta. El manejo del espacio es una consecuencia del asumir este trabajo y dialogar con el planteamiento de cada intérprete, espacio y demás códigos escénicos claves en la ejecución de *La señorita Wang soy yo*.



3.2 El representante interno y metodología de creación: la intertextualidad/interdiscursividad de Ernesto Ortiz

Cada coreógrafo tiene formas en las que decide aproximarse a la composición escénica, estas metodologías parten inicialmente de las experiencias y las necesidades básicas que se quiere comunicar a través del producto escénico. La búsqueda personal de cada director está presente en la manera en la que asumen al cuerpo, visiones artísticas, discursos y cómo intentan llegar al gesto creativo.

El proceso creativo de *La señorita Wang soy yo* fue realizado a partir de un trabajo de intertextualidad que el coreógrafo ha investigado hace algún tiempo. Este trabajo comenzó con la obra *Hora Nona*, continuó años más tarde con *Entre Ellas el tiempo* y concluyó con *La señorita Wang soy yo* siendo esta la última obra que constituye esta trilogía, los tres trabajos se caracterizan por poseer la misma metodología composicional.

El ejercicio intertextual al que se refiere explora a partir de un hipertexto que guía la propuesta creativa, partiendo de algo muy específico que estimula la creación corporal, coreográfica e interpretativa.

La intertextualidad a la que hago referencia tiene sus orígenes en la teoría literaria de Mijail Bajtin y desarrollada por Julia Kristeva, Lucien Dällenbach y Michel Riffaterre (entre otros) y que en sentido amplio, es el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de variada procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva, o



no) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima. (Ortiz, 2011, p. 14)

De esta forma el ejercicio intertextual intenta resonar desde un proceso personal y particular a un texto de diferente procedencia, de tal manera, que el bailarín en este caso conecta su experiencia con un trabajo que guíe su proceso de creación. Esta fuente que puede ser abordada por cualquier disciplina aporta la información necesaria para que el actor–bailarín, genere un producto nuevo que puede o no mostrar la relación con el hipertexto.

Esta metodología se presenta como un estímulo, una semilla o un gatillo para generar productos personales (partituras corporales, espacios coreográficos, escenas, etc.) en cada uno de los investigadores; todos dirigidos a alimentar un común suelo / espacio / lugar escénico, desde y sobre el cual, construir una propuesta final. (Ortiz, 2014 c)

La intertextualidad se conecta con el proceso creativo escénico de manera que detona en el intérprete un trabajo que puede o no concordar con la indagación de otros intérpretes, y como lo menciona Ortiz se intenta que los investigadores-bailarines generen propuestas que alimenten al proceso desde su propia perspectiva encontrando relaciones, respondiendo a sus intereses como creadores a partir de un suelo común.

Los intereses del coreógrafo que, en este caso, es escritor deviene de un proceso en el que mira a la coreografía como una escritura corporal (Ortiz, 2011, p.15) relacionando el trabajo literario y el texto con el cuerpo y el movimiento. Por lo tanto la manera en la que el coreógrafo asume la creación, le da varias herramientas para explorar y para



conectarlas con el cuerpo y la danza, pudiendo ser estas textuales, cinematográficas, pictóricas, etc. Y Ortiz menciona:

Este trabajo entendido no solo como el momento “creativo”, sino como el gran entramado de información que se va formando alrededor de una idea germen. Es decir, todas las actividades que implica este proceso: ver, leer, escuchar, soñar, pensar, comparar, analogar, diferenciar, contrastar, escribir, dibujar, almacenar, e incluso desechar. (Ortiz, 2011, p. 15)

Todos estos procesos, que si bien no se conectan con la actividad dancística de manera directa, ayudan a producir material compositivo rico en información usando la experiencia personal, lo que origina una infinidad de elementos creativos según la persona que lo trabaje. En el caso de *La señorita Wang soy yo* el coreógrafo es capaz, mediante la precisión del trabajo, generar un universo creativo y compositivo que parte desde la subjetividad y se mezcla con la información hipertextual, creando una atmósfera sobre la cual trabajar. Además permite al intérprete apropiarse de este universo y concebirlo desde una perspectiva personal, lo que causa un entendimiento singular en cada uno.

Esta capacidad de absorber, apropiarse y mediante este proceso crear un universo que responde a una guía hipertextual, pero también a una subjetividad es una cualidad que se mira en el producto final de la propuesta y que el coreógrafo la tiene muy bien asumida y trabajada desde el comienzo de la obra. Por lo tanto, lo que hace el coreógrafo es darle forma a la investigación y de esta manera el contenido es algo que se presenta de manera natural.



En *La señorita Wang soy yo* el suelo común o hipertexto son las películas *In the mood for love* y *2046* del cineasta Wong Kar Wai, el trabajo que el coreógrafo inicia es desde mirar la película y extraer elementos que llamen la atención de los intérpretes pudiendo ser estos: imágenes, música, textos, escenas, y mediante este proceso de selección generar material compositivo.

A partir de los filmes “*In the mood for love*” y “*2046*”, y de la estética del cineasta Wong Kar Wai (que se construye y refleja en toda su producción), se propuso un ejercicio compositivo para “resonar” con algunos elementos de estos productos visuales; y luego construir una partitura corporal/espacio coreográfico/escena.

Se escogieron al menos tres elementos desde los cuales empezamos a construir la propuesta. Estos tres elementos fueron estudiados, probados e incorporados en la investigación de cada uno de los participantes. (Esto significó que si elegí la música o una parte de ella, por ejemplo, la estudié exhaustivamente para entender cómo se inserta o se transforma en mi proceso creativo). (Ortiz, 2104 c)

Cada actor-bailarín-investigador, escogió sus detonantes en la película de manera que cada uno tenía una motivación personal en este suelo común. Las premisas y la cantidad de elementos que se trabajaron en el proceso creativo vienen de una precisión y selección de los materiales a trabajar, lo que ofrece más claridad para el bailarín, disminuyendo el riesgo de que el intérprete se pierda en la creación.

De tal modo que, en esta precisión y delimitación el actor- bailarín alcanza su libertad para explorar el terreno creativo, explotando los límites que el coreógrafo pedía a



través de la improvisación. La creación de partituras corporales no se las concebía desde el plano de la representación, sino a través del cuerpo, las sensaciones y la improvisación, es así que se construyeron las herramientas escénicas que luego el coreógrafo organiza.

A partir de la organización de los materiales escénicos generados es que las escenas y situaciones escénicas se van formando y la obra va encontrando una materialidad más clara, por ejemplo al inicio de la investigación el proceso de la obra comienza como un ejercicio experimental de improvisación, el cual inicia con dos intérpretes mujeres; ellas miran las películas para su trabajo corporal e interpretativo y el coreógrafo dirigía una improvisación de ellas con los materiales ya asumidos.

El ejercicio tal y como se lo había pensado no se dio y el coreógrafo tuvo que explorar por otros lugares. Consuelo Maldonado que había empezado el trabajo desde el inicio y que interpreta a la señorita Wang, continuó con su proceso y es así que el coreógrafo decide que los trayectos, recorridos y todo lo que se ha creado se mantiene. A partir de esto aparece el personaje de la Señorita Wang y que al mantener su trabajo y estructuras previas, encuentra diferentes niveles de trabajo en relación con los demás, como por ejemplo su espacialidad es muy diferente ya que no comparte un espacio con los demás bailarines y su relación también cambia ya que no interactúa de manera directa con ellos, su trabajo espacial está estructurado y como el coreógrafo menciona: él tenía ya una estructura sólida por la cual crear. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 21) En este caso se puede decir que el coreógrafo empleó de la manera más productiva el proceso de un ejercicio fallido y lo convirtió en un material de composición que dio inicio a la espacialidad de la propuesta.

Otro caso del trabajo de intertextualidad es el relato, en el cual se trabajan la película *2046* y el poema *El arte de perder* de Elizabeth Bishop. El relato- texto es un elemento



de composición que como cualquier otro elemento enriquece la composición escénica, dialoga a la par con el cuerpo y los demás elementos presentes.

El tener una historia o relato para contar dentro de la danza ha pasado desde ser el eje motor que configura la obra, a convertirse en una herramienta de composición más, este relato textual es un acotador de la actividad escénica, es decir, que refuerza el discurso.

En el caso de *La señorita Wang soy yo* funciona como uno de los elementos compositivos más determinantes de la propuesta ya que está presente durante toda la obra, proponiendo mucha información para el espectador, construyendo junto con el personaje de señorita Wang la narrativa de la misma.

El trabajo con el texto en la actualidad tiene varias posibilidades, desde llevarlo a la oralidad para comunicar algo específico, respondiendo fielmente a lo que está escrito, hasta “para encontrar movimientos que evidencien el valor simbólico de esos textos en los gestos, las posturas, en sus corporalidades...” (Mellado, 2008, p. 66) la utilización de la palabra en escena ya no solo es de manera literal, sino que trata de explotar las posibilidades que esa información tan directa me propone.

En *La señorita Wang soy yo* el texto no se desarrolla de una manera cronológica convencional, en la que tiene un principio, desarrollo y desenlace, más bien lo hace de una manera reiterativa y que permite al espectador construir su propio sentido y lógica de la obra, el coreógrafo indica que para la creación del texto, extrajo frases sueltas de la película que le parecían interesantes y las anotaba para luego usarlas como herramientas compositivas. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 27) Estas frases fueron trabajadas con la información del coreógrafo y en el trabajo de improvisación y ensayos fueron tomando sentido y componiendo una narrativa dentro de la obra.



El texto hace referencias a la película de Wong Kar Wai pero no es fiel a su historia, existe una mezcla entre la información del coreógrafo, la película y fragmentos claros del poema de Bishop que son dichos por la señorita Wang. El coreógrafo comenta que era consciente que en cierto momento de la creación era él hablando a través de la Señorita Wang (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 27). En este caso se toma, mediante el ejercicio intertextual, los elementos que más le sirven y en un primer momento lo realiza a partir de sus gustos personales, pero en el proceso de escritura y de composición del relato es la obra quien pide conformando una estructura tanto en la escritura como en la puesta en escena. De igual forma los intérpretes escogen elementos de la película que a ellos les llama la atención, para ser trabajados y generar el material compositivo.

Estos momentos que nacen desde un gusto y universo personal, mezclan experiencias y la dinámica en la que se presenta la obra cambia, se trabaja algo cercano al intérprete o coreógrafo como es el caso de *La señorita Wang soy yo*, ya que el coreógrafo pedía a los intérpretes que trabajen algo que les llamara la atención del hipertexto, convirtiéndose en algo íntimo y el esquema de presentación se lo visualiza desde otro punto discursivo.

De igual manera que en la composición del relato, como ya se ha mencionado en la construcción espacial existe un ejercicio intertextual donde la información del coreógrafo e intérpretes se tamiza con los múltiples elementos compositivos y generan una espacialidad y territorialidad. Mientras la señorita Wang dice el texto –que es relatado exclusivamente por ella- la estructura coreográfica se despliega. La función del relato-texto a través del cuerpo no cumple una función de representación, el manejo de los cuerpos en el espacio generan lugares y momentos que si bien pueden conectarse con la palabra mencionada, también pueden ir por lugares diferentes generando varios sentidos según como lo mire el espectador.



El texto y el cuerpo no fueron trabajados a la par, de manera que el uno se apoyaba en el otro, los cuerpos fueron creados en un inicio y los textos se sumaban en el proceso según la dirección del coreógrafo. Todo el trabajo se organizó desde el cuerpo y mediante una estructura corporal establecida se añadieron los textos. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 23)

El texto y la voz son un elemento escénico extremadamente fuerte que tiene diversas posibilidades de ser trabajado. Es un elemento que puede ser ajeno a la propuesta pero también puede ser construido desde una perspectiva personal. Cada decisión tomada a partir de la palabra dicha genera una información específica, ya que este elemento al ser tan directo y tener significados establecidos, evoca imágenes concretas. Puede influir de manera potente en lo que se intenta comunicar y en el discurso de la obra.

El ejercicio de intertextualidad que propone el coreógrafo, intenta realizar una apropiación para traducirla y resonarla desde un universo personal, confiando y potenciando las particularidades personales de cada bailarín-investigador. De esta manera encuentra un lugar de enunciación de un discurso que claramente deviene de una investigación y un producto guía concreto, ayudando y aportando a la creación escénica.

En *La señorita Wang soy yo* el hipertexto y el universo de Wong Kar Wai, evidentemente está en la construcción de toda la propuesta, lo que hace Ortiz es apropiarse de esta pieza cinematográfica y desde su propia perspectiva teñirlo, de manera que, el producto escénico creado responde a su individualidad y su propio proceso creativo.

Esta realidad que el coreógrafo organiza mediante el proceso intertextual mantiene cierta precisión en cuanto a su forma y estética, y es algo que Ortiz lo tiene muy claro ya que siempre tiene una guía y un hipertexto al que responder. Además esta realidad



creada responde a una construcción minuciosa y total de los elementos escénicos, no sólo en la coreografía; sino en el espacio, en la música y en los objetos presentes. Toda la construcción que el coreógrafo organizó de manera visual es una decisión completamente consciente y que trabaja en función y para el desarrollo formal de la propuesta.

Esta precisión en la subjetividad que tiene el coreógrafo es lo que le permite construir este universo al que llamó *La señorita Wang soy yo* y que bien puede conectarse con la película o bien puede ser leído desde la imparcialidad de quien mira, sin saber desde donde se ha originado la propuesta sino mirándola desde su materialidad.



3.3 Corporalidad y memoria: asunción del cuerpo y la danza de Ernesto Ortiz

El cuerpo es una herramienta de composición que funciona como medio de presentación del acontecimiento escénico. Actualmente existen varios discursos en torno al cuerpo y su uso dentro de la danza y el arte escénico en general. Las miradas sobre este y los conceptos que se tienen del mismo han cambiado durante el tiempo, y la imagen que se tenía del bailarín ha dado un giro completo para mirar a la danza, la composición y su corporalidad desde diferentes puntos discursivos.

Antes que nada, y por sobre todo, la danza contemporánea – aquella que crece desde la asunción posmoderna de liberación de los cánones clásicos y que se distancia, por convicción, práctica y discurso, de la danza moderna- hace referencia a la evidencia del cuerpo, a la capacidad física del acontecimiento que implica el movimiento. Hace referencia y se ocupa, principalmente, de la efímera presencia y transformación de los cuerpos en movimiento, del transcurso de las corporalidades en el tiempo y en el espacio. (Ortiz, 2014 d, p. 37)

Las miradas sobre el cuerpo de la danza clásica parten desde una estética apegada al ballet la cual demandaba ciertos requerimientos corporales, de construcción coreográfica y de narrativa. La idea que se tenía en ese entonces sobre el cuerpo del bailarín demandaba un entrenamiento con una codificación específica de pasos y posturas que son ajenos a la naturaleza corporal.

En esta perspectiva cartesiana del cuerpo y de la danza, el camino y la disciplina son únicos: no hay espacio para la heterogeneidad, ni la singularidad de los cuerpos; mucho menos



de las asunciones estéticas: si el método es único, la belleza es única. (Ortiz, 2014 d, p.28)

En la danza moderna, aún sin superar el cuerpo que acciona efectivamente y realiza diferentes tareas codificadas, se refuerza la idea del flujo de movimiento constante. Propone nuevas formas de aproximarse al entrenamiento dancístico, pero aún se continúan las prácticas inconscientes del cuerpo y por lo tanto, aún se mantienen ideas que quieren dominar al cuerpo mediante una técnica específica, además que, la narrativa y la necesidad de una trama aristotélica y representativa no se supera, generando un avance en la danza pero con propuestas escénicas que no exploran más allá de la narrativa convencional.

No es sino hasta los años sesenta, en que la danza empieza a regresar su mirada al cuerpo como portador mismo de significado; como un espacio para generar discursos no necesariamente narrativos, ni que representen un texto, una voz, o un mensaje. (Ortiz, 2014 d, p.30)

La danza posmoderna intenta explorar más en el cuerpo y en la creación coherente con las particularidades físicas de cada bailarín, y además trabajar en algo que responda y haga sentido con la realidad de cada coreógrafo conectando con su subjetividad. Siendo así, el posmodernismo en la danza propone reivindicar el valor del cuerpo en sí mismo, utilizándolo no como medio de representación, sino más bien, como una herramienta de composición que a través del movimiento comunica su subjetividad. Un cuerpo que no adquiere un significado establecido, ni que responde a un rol representativo, sino, que se transforma y revela múltiples significados posibles, dando la oportunidad al espectador de construir el acontecimiento escénico según su información.



Esta concepción más abierta y multi-significante del cuerpo se va construyendo también sobre la atención en la materialidad corporal, en las cualidades de su masa, su peso, su relación estrecha con la gravedad, para proponer una danza sin adornos, alejada de las disciplinas que buscan formatear el cuerpo del bailarín y construirlo de determinada manera, para convertirlo en una herramienta al servicio de un discurso externo al cuerpo. (Ortiz, 2014 d, p.37)

La idea del cuerpo del bailarín y su entrenamiento ha cambiado y ha dado múltiples opciones que permite a los intérpretes entrenarse de varias maneras, ya no solo con una técnica de ballet, sino explorando en técnicas somáticas como Feldenkrais, Bartenieff, Biomecánica, entre otras, y en prácticas como el yoga. De esta manera se potencia y ayuda al estudio consciente del cuerpo para su utilización en el movimiento.

Este estudio somático que se desarrolla a través del respeto corporal y la consciencia personal y singular, ha cambiado completamente la forma de ver a un bailarín, ya que no es necesario ser un bailarín clásico para enfrentarse y adentrarse en el estudio del cuerpo y en la danza contemporánea.

La danza en la actualidad busca ser fiel al cuerpo de quien baila para que se conecte con la experiencia de quien mira. Este cuerpo que responde a su subjetividad y anatomía, es creador constante de información que además permite al espectador ir construyendo sentido, siendo un espectador activo dentro de las propuestas escénicas contemporáneas. Y Ortiz apunta:

Las corporalidades en la danza contemporánea, así como sus dramaturgias y sus narrativas, apuntan a generar un sentido que,



por fuera del plano de la representación, construyen un tejido de acciones y juegos que se sustentan, exploran y expanden las posibilidades del transcurso espacial y temporal del cuerpo, para permitir al espectador, lecturas y sentidos que se construyan a sí mismos, y que sean tan disímiles y fluctuantes como las identidades de cada espectador. (2014 d, p.37)

Ortiz mantiene una visión discursiva muy clara en cuanto al cuerpo que baila, cómo lo trabaja y lo presenta en el arte escénico contemporáneo local. Por lo que menciona en su *Guía metodológica para la elaboración del análisis de pertinencia de las carreras de la Universidad de Cuenca*:

Pero, ventajosamente, ahora se entiende el cuerpo como un lugar de investigación y se busca generar una consciencia de las cualidades heterogéneas del mismo, de la necesidad de generar prácticas inteligentes y respetuosas de la anatomía, así como del funcionamiento corporal. (2014, p. 2)

En *La señorita Wang soy yo* el cuerpo que se observa responde a las visiones artísticas y discursos que el coreógrafo tiene sobre la danza contemporánea, y lo que observamos es una danza viva, hecha por cuerpos diferentes que responden conscientemente a su particularidad. Se observa una heterogeneidad de movimiento que construida y organizada, conforman un todo.

Creo en una danza efectuada por bailarines y cuerpos humanos, activos, vivos y presentes. No creo en una danza hecha por cuerpos únicamente efectivos, saludables y productivos: todos conceptos de la modernidad y de un sistema industrial y



productor, que no me corresponde ni histórica, ni culturalmente. Creo en una danza hecha por cuerpos propios y asumidos. Cuerpos que, sin dejar de estar entrenados y listos para cualquier reto físico, no dejan de asumir y entender sus limitaciones, sus carencias y su anatomía, para comprenderlas y trabajar desde y hacia ellas. (Ortiz, 2014 d, p.18)

La señorita Wang soy yo viene de un estudio anterior de obras que son *Hora nona*, *Entre Ellas*, *el tiempo*. En estas propuestas se ha intentado lograr este cuerpo activo, presente y consciente, y mediante esta información es que Ernesto Ortiz se enfrenta al proceso creativo de *La señorita Wang soy yo*, con todo este bagaje discursivo y teórico que le entrega varios lugares para la exploración tanto en cuerpo, movimiento, discurso y forma de sus propuestas escénicas.

Esta visión del cuerpo que se ha alimentado durante ya varios años, ha construido una corporalidad que en el movimiento ha tenido cambios y ha logrado cada vez ser más consciente de sí mismo. Ortiz menciona en su entrevista que la visión corporal y compositiva ha cambiado desde que realizó la primera propuesta de la trilogía.

Hora Nona, respondía a un cuerpo que en la dificultad debía permanecer intacto y ocultar esta incomodidad y complejidad del moverse. Siempre ha trabajado con la feminidad y el cuerpo, por lo que, lo único que se ha mantenido tras el pasar del tiempo ha sido el uso de los zapatos de taco y cómo el cuerpo se adapta a esto, la forma en la que asume los conflictos y se mueve con este objeto. (Ortiz, 2015, comunicación personal, min 7)

En el caso de la creación de *Hora Nona* lo que el coreógrafo intentó es poner al cuerpo en riesgo, pero sin que el público lo note. Pretendió esconder el esfuerzo que requiere



bailar en zapatos de taco y mostrar cuerpos que en la dificultad logren verse sin conflictos. El cuerpo se estructura y se construye a partir de una dificultad aparentemente oculta, negando la reacción natural del cuerpo de quien baila.

En el caso de *Entre ellas, el tiempo* la segunda obra de la trilogía, trabajo que realiza varios años después, la dificultad se hace obvia. El uso de los zapatos de taco otorga a los bailarines, una cualidad muy particular de moverse, mostrándonos la caída. En el caso de esta obra, Ortiz va al extremo de *Hora Nona*, ya no intenta esconder la dificultad mediante el movimiento, sino más bien, muestra desde estos cuerpos activos y preparados el conflicto de moverse con este objeto, siendo la caída la acción principal dentro de la corporalidad y el movimiento.

Al haber explorado en los dos extremos y usar el mismo elemento, se puede decir que Ortiz ha integrado este objeto a la danza y al cuerpo que baila pretendiendo que no afecte en su movimiento, y ha dejado que dicho objeto afecte al cuerpo evidentemente. En *La señorita Wang soy yo* encuentra un punto medio, y bajo la consciencia del movimiento intenta responder de la manera más honesta y simple a lo que el cuerpo es provocado, permitiendo que los intérpretes mediante el movimiento logren desplegar su corporalidad, sin ningún filtro que intente homogeneizarlos. Así es cómo aprovecha el cuerpo diferenciado de la actriz Consuelo Maldonado, y mediante la conciencia de sus capacidades físicas responde a una construcción corporal singular que adquiere la señorita Wang.

Esta mirada multi-significante del cuerpo como lo menciona Ortiz es lo que le permite construir la propuesta de manera que no exige una corporalidad específica, sino más bien, aprovecha los cuerpos que tiene para dirigir la construcción, generando una imagen que se alimenta entre cada cuerpo desplegado.



Por ejemplo, en el inicio de la obra podemos observar que cada cuerpo está en un territorio diferente, cada bailarín posee un movimiento diferente, creando un mapa territorial y mostrando la singularidad corporal y cinética de cada persona. Esto se hace aún más evidente en el momento en el que todos forman una línea mirando al público, generan un espacio en común que se trastoca cuando estos se mueven. Esta situación recrea cierta polifonía corporal con la información de cada uno de los cuerpos; aquí podemos observar claramente cómo el coreógrafo utiliza la singularidad corporal y el modo en el que esto enriquece a la propuesta, ya que la información que me da el cuerpo de la señorita Wang es muy diferente de la que me dan los demás personajes, y entre ellos cada uno tiene sus cualidades particulares de moverse.

Otra perspectiva del cuerpo de *La señorita Wang soy yo* la concede Isidro Luna al mencionar la palabra “claudicar” para calificar al accionar de la señorita Wang, que en contraste con los demás bailarines este personaje siempre está desmoronándose a lo largo de la obra. Este cuerpo que camina, se mueve, baila; siempre “se detiene, se inclina, se toma de la pierna como si fuera un movimiento voluntario pero en realidad oculta una falla, una necesidad de detenerse, un no poder seguir adelante.” (Luna, 2014)

Dado el caso, la señorita Wang puede estar ocultando una falla, como lo menciona Luna, el *Claudicar* se puede observar en lo corporal interpretativo desarrollado por la actriz; que respondiendo a su cuerpo logra realizar de la manera más precisa el movimiento que el coreógrafo necesita.

Ortiz enfrenta a la danza y al proceso creativo reconociendo el cuerpo con el que trabaja, utilizándolo y potenciándolo en la medida que aprovecha las facultades corporales propias de cada persona, para la composición y experimentación. De esta



manera el discurso corporal es de suma importancia no solo para entender al cuerpo y entrenarlo de cierta forma, sino para enfrentar el hecho creativo.

Siendo así, observamos en los cuerpos de los bailarines la diferencia, no sólo en su corporalidad, sino en cómo se mueven en el espacio. Cada bailarín tiene una cualidad muy diferente del otro; Ortiz mediante la coreografía no busca generar una homogeneidad visual, más bien, la construcción a partir de esta heterogeneidad, logra una polifonía corporal.

Es así que el cuerpo se constituye en una herramienta en la cual la mirada y la concepción del mismo, establecen lugares que afectan no solo a la construcción coreográfica de la obra, sino también intervienen el ensamble total de la dramaturgia. El cuerpo, su forma de moverse y las maneras de trabajarlo definen a la propuesta formal y discursiva aportando para el proceso creativo; *La señorita Wang soy yo* nos plantea que existen múltiples maneras de aproximarse al cuerpo generando formas de investigarlo y crear desde el mismo.



3.4 La señorita Wang soy yo: el tejido dramático

Paulina Mellado realiza un trabajo detallado al estudiar los elementos escénicos, evidenciando las características y funciones que cada uno tiene por separado y cómo según esto se logra establecer un diálogo en conjunto con las demás herramientas compositivas. Al estudiar dichos elementos y mirarlos desde su particularidad ha sido posible analizar *La señorita Wang soy yo* siendo conscientes de que el diálogo conforma una dramaturgia.

El análisis relacional dio paso al reconocimiento dramático, ya que al estudiar a cada componente escénico por separado, ha permitido mirar la conexión de cada una de las herramientas compositivas que logran conformar a *La señorita Wang soy yo*.

La dramaturgia ha pasado de ser un término que se relacionaba específicamente con la práctica teatral, para transformarse y ser parte del trabajo performativo y dancístico en la actualidad. El ejercicio dramático se ha adaptado con la evolución de las prácticas escénicas y con el pasar del tiempo ha cambiado, considerando a la dramaturgia ya no sólo como un elemento textual, sino entendiéndola como una construcción y relación de los elementos escénicos. Jose A. Sánchez menciona en su texto *Dramaturgia del campo expandido* que la dramaturgia es:

Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica. (2010, pp. 19 - 20)

Teniendo en cuenta que en occidente el uso de la palabra ha adquirido mayor protagonismo en cuanto al lenguaje, comunicación y aprendizaje; a la dramaturgia se le



ha atribuido el lugar del texto. Las construcciones que se consideraban como trabajo dramático tenían que ver con la serie de acciones, intenciones y el encadenamiento de situaciones de los personajes con base en los guiones teatrales. En la contemporaneidad la dramaturgia no depende de un eje textual, sino más bien su razón de ser, como lo menciona Sánchez, está relacionada con el encuentro de los múltiples elementos escénicos.

En este caso la dramaturgia es entendida no como una historia lógica de causa y efecto en la que se gesta un desarrollo convencional narrativo típico: una presentación de la historia, un desarrollo; un clímax y un desenlace. Se plantea a la dramaturgia como una narrativa que construye y fusiona elementos escénicos y los conecta como si se tratara de una red, generando una lógica diferente de la habitual. Formula preguntas no sólo en el acto procesual creativo, sino que también aviva el sentido de consciencia y reflexión por parte del público, originando productos escénicos planteados para ser recibidos desde múltiples interpretaciones. A esto Sánchez menciona:

Podríamos considerar a la expansión del modelo performativo como un síntoma de una democratización de la subjetividad, como la condición de posibilidad de una definición de identidades no sometida a modelos cerrados y una definición de situaciones de convivencia constantemente expuestas a negociación. (2010, p. 26)

La dramaturgia ha estado presente en las creaciones dancísticas y se ha fusionado con las técnicas de danza, como en el ballet clásico que construye una lógica aristotélica presentando una manera convencional de concebir a la dramaturgia. En la actualidad, los componentes escénicos sirven como medio y como lenguaje para la construcción de la dramaturgia escénica tanto en la danza como en el teatro.



La transformación de la danza le ha llevado a probar diferentes lógicas dramáticas por lo que en la contemporaneidad, los trabajos dancísticos logran construir un tejido en el que no solo se cuentan historias. La dramaturgia en la danza al igual que en las demás prácticas escénicas, se vale de los múltiples elementos que se pueden utilizar en la creación y André Lepecki anota:

La danza se convierte en danza-teatro, cuando el punto de partida para crear una obra deja de ser la técnica, el argumento o el texto, para pasar a ser un determinado campo de heterogeneidades. Cuerpos, voces, palabras, sabores, imágenes, cada uno poblado por los otros, y dispersado en el espacio siguiendo una forma de trabajar todavía más dispersa... (Lepecki, 2010, p. 169)

En este caso el trabajo de la dramaturgia en la actualidad es el de aunar todas las herramientas escénicas y desde una visión integral mediarlas para conseguir el diálogo necesario que construya desde varios niveles la propuesta escénica.

En *La señorita Wang soy yo* miramos diferentes elementos que el coreógrafo utiliza para construir la propuesta, desde el espacio y las relaciones, el texto-relato, la música y el vestuario, la asunción corporal del coreógrafo y la metodología de creación.

Cada propuesta escénica nace de un deseo que funciona como detonante creativo, el mismo que saliendo del campo de la representación, sirve como el incentivo principal para que el coreógrafo, director, intérprete, dramaturgo, logren condensar el proceso creativo. Este deseo trabajado, investigado y expandido de manera corporal, textual, espacial, da inicio al universo creativo, transformándose y ya no se presenta como un deseo o necesidad del director; sino que mediante el proceso encuentra su camino



según las necesidades de la obra, dando paso al tejido de elementos que construyen la dramaturgia.

...es en la tensión existente entre la casi-nada contenida en un deseo (llamémosle, del autor, por ahora) y las realizaciones que están aún por venir (que podemos llamar la obra inminente), donde opera la dramaturgia de la danza. (Lepecki, 2010, p.171)

La dramaturgia en la danza se construye en tanto los elementos escénicos convergen trabajando y dialogando al mismo tiempo. En el caso de *La señorita Wang soy yo* el cuerpo y la danza como medio de presentación de las tensiones y desarrollo de la propuesta van no solo diseñando formalmente a la obra, sino que dirigen al coreógrafo-director para que la propuesta logre concretarse en una forma específica.

En el terreno de la danza, cuando se empieza la dramaturgia prácticamente desde la nada uno se da cuenta de que cada obra concreta, cada nuevo proyecto, cada nueva pieza en la que se trabaja, necesita inventar un nuevo modo de experimentación (o lo que es lo mismo, una dinámica de ensayo), para que la pieza que nadie (excepto ella misma en su atemporalidad) sabe cómo ni qué será, pueda llegar a existir. La dramaturgia de la danza debe tener siempre presente que cada pieza exige sus propias metodologías y dinámicas. (Lepecki, 2010, p. 172)

Tomando lo que menciona Lepecki acerca de la dramaturgia y mirando que cada obra exige un proceso diferente en todos los sentidos, ¿Cómo desarrolla el ejercicio dramático Ernesto Ortiz en *La señorita Wang soy yo*? ¿Existe un elemento que aún la propuesta escénica?



Para responder las preguntas formuladas es necesario saber el proceso de composición por el que se desarrolló la propuesta escénica, tomando en cuenta que el detonante creativo fue la película *2046* del cineasta Wong Kar Wai. El deseo de condensar esta idea inicial en una forma dancística es lo que llevó al coreógrafo a investigar en primera instancia el universo creativo del cineasta, para posteriormente indagar en el cuerpo, espacio, texto y demás elementos escénicos generando la construcción de la propuesta. El querer experimentar en el cuerpo a través de la improvisación, teniendo en cuenta el universo de la película es lo que inició el recorrido de *La señorita Wang soy yo*. Al principio no existía ni personaje, ni texto que la defina, fue a partir del cuerpo y la construcción de espacialidad que la señorita Wang como personaje fue apareciendo.

Dentro del proceso Ortiz se vio en la necesidad de dejar la improvisación, lo que había dado inicio a la obra, para hacer un trabajo exclusivamente de dirección.

En el confuso terreno de construir la dramaturgia entre una multiplicidad de pensamientos y una multiplicidad de replanteamientos, lo único que puede esclarecer el camino pasa por el acercamiento sutil a cada elemento performativo, en el sentido de que van tomando forma desde la neblina inicial de la casi nada, hasta la concreción de las acciones. (Lepecki, 2010, p. 172)

Consuelo Maldonado quien interpreta a la señorita Wang fue quien primero determinó su espacialidad y corporalidad debido a que empezó el trabajo antes que los demás, es ahí cuando la obra se sigue manifestando en su necesidad, que el coreógrafo-director-dramaturgo decide incorporar más intérpretes en el proceso de dirección.



De esta manera observamos que cada intérprete en su singularidad subjetiva y corporal comienza a desplegar sus capacidades para alimentar el proceso que en contraposición con el trabajo de la señorita Wang no se acompañan paralelamente, sino se van complementando en la diferencia y las tensiones tanto en relación, como en cuerpo.

Al observar a la obra y mirar el tejido construido entre acciones y elementos, interpretación y relaciones podemos mirar que lo que mantiene la tensión en la propuesta y genera conflictos a lo largo de la obra, es el trabajo de relaciones y contraposición que existe entre los seres que habitan el espacio y la señorita Wang.

Si observamos el vestuario de la señorita Wang encontraremos una notable diferencia en relación al de los demás intérpretes, si miramos el recorrido espacial, se diferencia por la construcción territorial, si miramos el texto ella es exclusivamente la que lo ejecuta a lo largo de la propuesta; si miramos el cuerpo, encontraremos grandes diferencias ya que su forma de moverse es diferente de la de todos los bailarines. Como menciona André Lepecki "(...) todos estos elementos encuentran su lugar, a veces desde la coherencia, a veces mediante la adhesión, otras por dispersión o entrando en conflicto unos con otros: ésta es la tarea de la dramaturgia." (2010, p. 172)

Es así que existe una tensión en cuanto a la presentación de la señorita Wang y la relación de los demás intérpretes en todos los aspectos y elementos de la obra. De esta manera la contraposición es evidente y es a partir de este conflicto que se ha construido la dramaturgia de la obra.

Esta construcción, que si bien fue de manera consciente o inconsciente por parte del coreógrafo, es un determinante de la propuesta como lo diría Mellado, y es lo que ha logrado integrar a todos y cada uno de los elementos dentro del proceso de dirección para dar forma y convertirse en *La señorita Wang soy yo*.



La dramaturgia es el proceso de tensión en el que desde “un terreno confuso de dispersión como punto de partida y un terreno de cohesión fragmentaria como punto final.” (Lepecki, 2010, p. 173) logra condensar a la obra como proceso formal.

Siendo así, proponemos que la dramaturgia de *La señorita Wang soy yo* está determinada por la relación y la diferencia que tiene el personaje señorita Wang con los demás seres que habitan la escena, lo que no tiene que ver con un conflicto dramático textual o psicológico, sino con un choque de tensiones que se generan entre los personajes. Además la tensión evidente que se provoca a partir de la diferencia de cuerpo y movimiento entre la señorita Wang y los demás cuerpos en el espacio. De este modo, crean un lenguaje escénico que se articula según esta lógica generando un diálogo constante tanto, experiencial, cuanto estético y expresivo.



Conclusiones del análisis

El estudio de la metodología de investigación en las artes escénicas y la importancia reflexiva ha dado inicio a diversos cuestionamientos en torno a la creación de los productos escénicos contemporáneos y nos lleva a preguntarnos ¿Qué se considera investigación en la actualidad y cómo se la realiza?

Es de suma importancia reconocer cómo los procesos reflexivos enriquecen en gran medida al desarrollo del arte, y de esta forma el análisis de *La señorita Wang soy yo* alimenta el crecimiento de los procesos artísticos actuales, ya que propone reflexionar sobre una obra contemporánea descubriendo cómo se realizó metodológicamente y exponiendo todos sus elementos creativos.

El estudio consciente de la obra de Ernesto Ortiz ha mostrado en qué medida se utilizan los elementos escénicos y cómo estos responden a una metodología de investigación específica. El ejercicio intertextual es el medio con el que el coreógrafo desarrolla la propuesta, teniendo en cuenta no sólo una indagación corporal sino también una investigación teórica sobre la cual apoyar el trabajo.

La intertextualidad es la metodología que plantea Ortiz para realizar la trilogía basada en el universo hipertextual de Wong Kar Wai, dicha forma de manejar la investigación se ha convertido en un estudio teórico-práctico que el coreógrafo maneja apropiadamente, ya que ha logrado mezclar la información del universo del cineasta, además de trabajar con la subjetividad del bailarín, permitiendo que ellos se apropien de este suelo y logren establecer paisajes expresivos que enriquecen en gran medida a la propuesta.



La reflexión que se ha originado mediante *La señorita Wang soy yo* ha puesto en cuestión la metodología de creación que se lleva a cabo actualmente, ya que muestra un modo claro de exploración y permite reconocer que es uno de los múltiples caminos que pueden existir para realizar un trabajo escénico.

Además ha evidenciado cómo la investigación teórica enriquece al proceso formal de las propuestas y que es necesario alimentarse de un conocimiento teórico para que se logre generar productos llenos de información que alimenten al desarrollo de la investigación en el arte escénico en el contexto.

Paulina Mellado da inicio e indaga en una forma de construir un análisis crítico según su propuesta teórica, al estudiar el texto *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace* se ha tenido una mirada clara sobre cómo se pueden utilizar los elementos escénicos en la actualidad y mediante dichos elementos se ha podido desglosar qué es lo que utiliza Ortiz y estudiar a cada herramienta por separado, mirándolos desde su individualidad para luego articularlos en el análisis dramaturgico.

Al desarrollar la investigación se observa que el trabajo que propone Ortiz tiene que ver con el utilizar la particularidad de cada intérprete, potenciar su singularidad física y aprovechar la subjetividad de cada uno.

Ortiz articula un proceso de composición en el que mediante su metodología de creación engancha a cada intérprete con el universo de Wong Kar Wai. Cada bailarín se apropia de este hipertexto y el coreógrafo utiliza la información que cada uno de ellos ofrece, mezclando la subjetividad de cada persona con la película *2046*, generando material compositivo que responde a quien lo trabaja.



También aprovecha esta singularidad en la corporalidad ya que cada intérprete se despliega en escena con sus cualidades físicas, limitaciones y virtudes; moviéndose según sus capacidades corporales. La mirada del cuerpo que el coreógrafo maneja se articula con el ejercicio intertextual ya que aprovecha a la persona tanto de manera subjetiva como física. No define una manera de moverse o cómo tienen que verse en el movimiento, lo que el coreógrafo desarrolla es un cuerpo que responde a sí mismo. De esta manera es que se crea un grado de heterogeneidad de movimiento en escena, cada bailarín construye su propia corporalidad siguiendo las premisas que la propuesta requiere.

Mediante esta forma de mirar al intérprete es que se establecen las diferencias y relaciones entre personajes, esta disimilitud es lo que se propone en el análisis de la dramaturgia. La relación que se crea entre los personajes con la señorita Wang permite mirar la tensión que existe entre ellos a lo largo de la obra, y es a partir de esta diferencia que se genera el espacio, el texto, vestuario, corporalidad.

Además, esta desigualdad de los personajes construye fundamentalmente a la obra, ya que al diferenciar a la señorita Wang de los demás, la lógica que se genera está construida a partir de ella. La señorita Wang es quien define la estructura espacial de la propuesta mediante su relación con los demás, la diferencia corporal es lo que genera tensión entre ella y los demás personajes y la forma en la que se utiliza el texto es lo que construye la narrativa de la obra, sugiriendo información al espectador sin crear una lógica narrativa convencional.

Siendo así, lo que se puede observar en la propuesta de Ortiz son cuerpos y subjetividades trabajadas a partir de un suelo común, bailarines que respondiendo a sí mismos construyen diálogos mezclados con lo que el coreógrafo propone. El trabajo de Ortiz ha sido organizar las diferentes piezas y construir una secuencia que contenga



una narrativa y proponga una lógica con sentido en sí misma, trabajada desde un hipertexto, pero que puede ser presentada al espectador sin que tenga que ser consciente de esta información.

Este proceso metodológico-creativo que se apoya en el ejercicio intertextual, en las asunciones corporales y en la forma de mirar a la danza contemporánea es lo que el coreógrafo organiza para estructurar a *La señorita Wang soy yo*, construyendo formalmente a la obra.

En la organización espacial es donde se puede mirar todo este trabajo y el universo subjetivo de cada persona plasmado en la materialidad. La construcción espacial nos muestra cómo cada intérprete ha asumido la información de Wong Kar Wai, del coreógrafo y los demás elementos utilizados para la creación. Se observa a la propuesta como una suma de corporalidades y subjetividades tamizadas por Ortiz y aprovechadas al máximo según su individualidad. En el espacio se puede mirar la condensación de toda la información trabajada tanto en relaciones, música, cuerpo, estética y narrativa exponiendo una organización de los elementos compositivos que hacen sentido para *La señorita Wang soy yo*.

La organización formal y material de la propuesta nos permite observar no sólo la subjetividad del coreógrafo en escena, sino también mirar las subjetividades y las propuestas de cada uno de los bailarines. Se han establecido códigos, relaciones, territorios que han sido condensados en un lugar y que nos han sumergido en un universo, que como espectadores podemos construir sentidos desde nuestras realidades.

El manejo de todos los componentes escénicos en la propuesta de Ortiz nos muestra no sólo la apropiación de la información para generar un nuevo material compositivo,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

sino cuán asumida está en el coreógrafo la investigación y metodología de trabajo tanto teórico como práctico, sintetizándose en un producto experiencial, expresivo y estético llamado *La señorita Wang soy yo*.



Registro fotográfico de *La señorita Wang soy yo*⁴



⁴ Fotografías cortesía de Teatro Morlaco y Lolo Villacís









Bibliografía

Bishop, Elizabeth. (1979) The complete poems. "One Art" Copyright de Alice Helen Methfessel. Reimpreso con el permiso de Farrar, Straus y LLC. Versión para *La señorita Wang soy yo* traducida por Ernesto Ortiz. Recuperado de poetryfoundation.org

Heuman, E. Kar-Wai, W. Yimou, Z (productores) y Kar-Wai, Wong (director). (2007). 2046. China.

Luna, Isidro. (2014). Claudicar. Un pequeño acercamiento a La señorita Wang soy yo. Disponible en: <http://lasenoritawangsoyyo.weebly.com/criacutetica-sobre-la-obra.html>

Lepecki, André (2010). No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. Tomado del texto Repensar la dramaturgia [formato digital]. Recuperado de: <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>

Mellado, Paulina (2008). Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile

Ortiz, Ernesto (2014 a). De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana, El apuntador, 59, 5. Recuperado de: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-59/ojoenlaescena/de-como-se-hace-lo-que-se-hace-en-la-danza-ecuatoriana-una-mirada-a-la-configuracion-de-la-escena-dancistica-en-nuestro-pais-eo/>



- Ortiz, Ernesto (2014 b). La señorita Wang soy yo, o un intento por permitir la fabulación desbocada, El apuntador, 58, 5. Recuperado de:
<http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-58/extraescena/proceso-de-la-srta-wang-soy-yo/>
- Ortiz, Ernesto. (2014 c). Sobre La señorita Wang soy yo. Disponible en:
<http://lasenoritawangsoyyo.weebly.com/about.html>
- Ortiz, Ernesto (2014 d). Ernesto Ortiz. Cuenca, Ecuador: Editorial de la Universidad de Cuenca
- Ortiz, Ernesto (2011) Métodos de Investigación en las artes escénicas. Ponencia en Power Point.
- Pavis, Patrice (2000). El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza y cine. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Sánchez, José y Pérez Victoria (2010). T.I.T. Cairon 13 Revista de estudios de danza práctica e investigación, 10
- Sánchez, José. (2010). Repensar la dramaturgia [formato digital]. Recuperado de:
<https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Universidad de Cuenca. (2014). Guía metodológica para la elaboración del análisis de pertinencia de las carreras de la Universidad de Cuenca. Disponible en:
www.ucuenca.edu.ec/contactos/330-cat-sobre-la-uc/cat-administracion-central/cat-comision-tecnica-curricular