



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA  
NÚMERO 9,  
ENERO-JUNIO DE 2021  
ISSN 2602-8158  
COPYRIGHT © 2021  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

ESCENAS ALTERADAS: LA INTERPRETACIÓN DEL ESPACIO Y EL  
MOVIMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN COREOGRÁFICA DE *EL CORAZÓN  
ES UN ÓRGANO DE FUEGO* (2019) Y *EXVOTO* (2020) / ALTERED SCENES:  
THE INTERPRETATION OF SPACE AND MOVEMENT IN THE  
CHOREOGRAPHIC CONSTRUCTION OF *THE HEART IS AN ORGAN  
OF FIRE* (2019) AND *EXVOTE* (2020)

FIDEL ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

Universidad de Cuenca / ernesto.ortiz@ucuenca.edu.ec

**RESUMEN:** El presente artículo académico reflexiona sobre dos procesos de investigación escénico-coreográfica que, desarrollados por el mismo equipo de artistas creadores, fueron enfrentados en dos contextos histórico-sociales distintos: los tiempos prepandemia y el actual. En este análisis se descubre cómo las condiciones sociopolítico-culturales, que enmarcan las investigaciones artísticas, no solo inciden fundamentalmente en la construcción del conocimiento, sino que encierran la posibilidad de alterar las asunciones ontológicas de las artes escénicas, permitiendo que tales asunciones se vean interpeladas no solo por el deseo y la urgencia del artista de construir caminos renovados para la creación, sino por situaciones primariamente distantes de la voluntad artística, como el encierro y el aislamiento generados en el contexto de la Covid 19.

**PALABRAS CLAVE:** Danza; Danza contemporánea; Escena; Composición coreográfica; Arquitectura; Videodanza; Bidimensional; Tridimensional; Encierro; Aislamiento.

**ABSTRACT:** This academic article reflects on two processes of scenic-choreographic research that, developed by the same team of creative artists, were confronted in two different historical-social contexts: pre-pandemic times and the current ones. In this analysis, it is discovered how the socio-political and cultural conditions that frame artistic research not only fundamentally affect the construction of knowledge, but also contain the possibility of altering the ontological assumptions of the performing arts, allowing such assumptions to be challenged not only because of the artist's desire

and urgency to build renewed paths for creation, but because of situations that are primarily distant from the artistic will, such as the confinement and isolation generated in the context of Covid 19.

**KEYWORDS:** Dance; Contemporary dance; Scene; Choreographic composition; Architecture; Videodance; Two-dimensional; Three-dimensional; Confinement; Isolation.

**RECIBIDO:** 2 de julio de 2020 / **APROBADO:** 31 de agosto de 2020

## 1. INTRODUCCIÓN

No se hace más que interpretaciones cuando leemos el mundo. Sin duda alguna, y alejados de la pretensión moderna de explicar y conocer la realidad, a los artistas nos apremia y nos impulsa la posibilidad y la capacidad de proponer lecturas de aquello que nos rodea, de las personas, de las cosas, de las otras subjetividades del arte. Esas subjetividades también han hecho relecturas e interpretaciones de lo que les tocó particularmente, de lo que lograron explicarse a sí mismas del mundo. Y por ello, pero también porque la potencia del sujeto se maximiza cuando se reconoce como tal, leer e interpretar otra obra artística supone un profundo ejercicio de autorreconocimiento y de autointerpretación.

Los ejercicios de relectura e interpretación, o los de intertextualidad y juego referencial, apelan a la capacidad propia del ser humano de construir una narrativa en lo que atestigua, en lo que presencia y de lo que particularmente le afecta. Tal afección refiere una conexión con lo presenciado no solo ocular, sino necesariamente una conexión producida por la articulación de diversas capacidades sensibles y de la relación que el estímulo externo establece con la memoria y la experiencia del espectador.

Así que estas lecturas, narrativas e interpretaciones serán producto de las continuas negociaciones que el sujeto realiza con su entorno, desde la mirada cultural propia y con las herramientas estéticas, técnicas y experienciales que le asisten. Una construcción derivada de la subjetividad. Una construcción atravesada por el cúmulo de experiencias y conocimientos, convertida en una interpretación.

Sin embargo, el *ocularcentrismo* de nuestro tiempo también impone una jerarquización de los sentidos, en la que la vista ocupa sino el único, el principal camino de consumo de lo exterior. Y aunque este centrismo ha sido interpelado desde hace mucho tiempo, la pregunta sobre cómo sustraernos al dominio de la vista continúa operando en las búsquedas artísticas, en los discursos estéticos de los creadores.

Como espectadores de las pantallas a las que se ha reducido mucha de la actividad laboral actual, y desde las que pareciera validarse toda actividad humana, proponemos también preguntarnos cómo convertir una mirada perpleja en una mirada crítica. Cómo transformar la acción pasiva del espectador mesmerizado, en postura y ojo activo para el consumo de lo ofertado, de lo presentado.

Las propuestas artísticas, entonces, al convocar a más de un sentido de percepción, procuran ampliar la experiencia sensible y devolver una conciencia alerta sobre lo que se observa y, en consecuencia, sobre el entorno y la presencia virtual en la que sobrevivimos actualmente. Esta es en sí una postura política, una mirada crítica sobre el mundo y sus operaciones; el arte funciona entonces como una posibilidad de revertir los procesos de adormecimiento que ocasiona el *ocularcentrismo* y la vida *hipermediática*.

En palabras de Marina Garcés (2009):

Como veremos, la mirada que domina hoy el mundo está desencarnada y focalizada. Nuestros ojos de espectador, así como las imágenes que pasivamente consumimos, también lo están. Frente a ello, se invoca recurrentemente, en el pensamiento y en el arte contemporáneos, el poder de la voz y del tacto como potencias de la proximidad y de la relación, frente al poder glacial y fragmentador de la vista. (p. 78)

La estrategia artística, en particular en las artes escénicas, está siempre relacionada con ofrecer superficies de inscripción en las que se crean campos de significaciones. Estos conjuntos de posibles significados apelan a más de un sentido, ampliando de esta forma la vivencia sensible del espectador, e invitándolo a descifrar —desde su particular manera de elaborar sentidos— los signos presentados, las textualidades inscritas, para tentar una suerte de narrativa propia.

En la danza, aún más, el movimiento acontece en un tiempo y un espacio comunes a los cuerpos que danzan y los que observan, superponiendo las grafías corporales en secuencias espaciotemporales que obran narrativas siempre transformantes, siempre cambiantes. Esas grafías de movimiento corporal coexisten con la conciencia y percepción del cuerpo propio de cada espectador, y entran en una especie de sinergia temporal para producir la experiencia estética de la danza.

Esta sinergia, operada por los cuerpos de quienes danzan y de quienes observan, no es concluyente ni definitiva; por el contrario, se erige y se deshace constantemente pues las construcciones sensibles

del espectador y del bailarín son reemplazadas continuamente por una siguiente construcción: por un siguiente juego de significaciones y de lecturas que se afincan en cada percepción sensible de esos cuerpos.

La danza, entonces, apela al convivio de los sentidos y a una elaboración continua y emocionalmente caótica de la narrativa y del discurso. En pocas palabras, la danza opera muy particular y completamente en el ser humano. El movimiento creado por un cuerpo que se mueve conecta irreversiblemente con el que observa, para provocar sinestesias que nos informan a niveles mental y sensorial. Marie Bardet (2012) nos ilustra al respecto:

En efecto, el movimiento crea y es creado en una coexistencia, un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vista al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas, de momentos, de imágenes dinámicas, es decir que es, intrínsecamente, multiplicidad, y captado a través de esta profunda conciencia sensible. Así, el movimiento deforma necesariamente, moviendo, movilizándolo, y forzando al movimiento. (p. 222)

En ese continuo operar de las subjetividades, surgen inevitablemente interpretaciones que se alimentan de la experiencia sensible y que articulan la razón y los sentidos, en una constante creación de narrativas sobre tales experiencias. La percepción del mundo, pues, se produce a través de los sentidos, pero esta percepción es una interpretación en sí misma: “Lo sensible es la condición de aparición del mundo, pero no es nunca un duplicado de este, sino más bien un camino de sentido construido en él.” (Le Breton, 2010, p. 38)

La vivencia física entonces se torna imprescindible en esa negociación de conocimientos, fundada en la información traducida desde los sentidos, sobre los fenómenos del mundo (cotidianos, artísticos, sociales, culturales). La creación de la subjetividad obra en y desde estas interpretaciones: “No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial.” (Le Breton, 2010, p. 39)

Esta vivencia física, en la que intervienen sentidos y razón, es la que encarna la creación del entendimiento sobre el fenómeno del mundo advertido; lo que nos lleva a entender que lo exterior al cuerpo humano no existe sin la intervención del dispositivo de conocimiento que es este cuerpo que percibe y siente, lo que aún indiscutiblemente al que mira con lo que mira:

Nunca se puede separar la cosa de aquel que la percibe, nunca puede ser efectivamente en sí, pues sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia, y porque ella se presenta ante la mirada o al final de una exploración sensitiva que la cubre de humanidad. (Merleau-Ponty, 1945, p. 370)

Así, la mirada como sentido sobrevalorado en la cultura occidental no alcanza a dar cuenta de toda la experiencia estética del ser humano. El *ocularcentrismo* entonces resulta una ilusión en la que la vista solo pudiera ser el primer sentido en entrar en contacto con la experiencia estética, con el fenómeno artístico; pero es el conjunto de sentidos y razón lo que permite la vivencia y, por tanto, el conocimiento sobre el fenómeno. Y como resultado, la interpretación.

No obstante, nuestra condición de espectadores del mundo se ve particularmente atravesada por el uso de la tecnología, y el surgimiento de la vida mediática: la cultura de la imagen parecería haber cercenado los sentidos otros que la vista, produciendo una percepción bidimensional y aséptica del mundo exterior. En esta percepción plana, aparece la ilusión de la inmediatez y la ligereza: todo fenómeno brutal o violento va perdiendo fuerza, toda vivencia tridimensional y personal se volatiliza y se desencarna.

Es en esta *bidimensionalidad* de la pantalla que el juego de energías y sentidos real no sucede. El territorio palpable del acto empírico se difumina y se divide; construyendo una ficción de presencia y dominio sobre esa realidad, en la que se van armando las subjetividades actuales. Como apunta Marina Garcés (2009): “Somos espectadores estrábicos. Por un lado, nuestra visión está dominada por la proyección totalizadora del mundo-imagen. Por otro lado, nuestra visión está privatizada por una gestión de la vida individual en la que cada uno de nosotros es autor y público de su propia imagen, de su propia marca.” (p. 79)

Pero este imperio de lo ocular resultó profundizado a niveles aún desconocidos en el contexto histórico actual de la pandemia Covid19. A partir de marzo de 2020, la vida cotidiana terminó para el planeta y el aislamiento se impuso como medida preventiva contra el virus. En este encierro obligado, el volcamiento hacia el uso de los dispositivos electrónicos y las redes sociales, así como las aplicaciones de trabajo en línea, fue la herramienta a la que todos —o casi todos— debimos acudir para continuar con las actividades de la vida regular.

Este continuar entra en cuestionamiento cuando entendemos que la manera de relacionarnos, a través de la pantalla de un ordenador personal o de un teléfono celular, reduce la interacción humana y desvirtúa la información que se intercambia. Los niveles de aprehensión de lo fenomenológico son aplanados en las dimensiones de la pantalla, reducidos a un plano en el que las manifestaciones pierden profundidad y presencia.

Así pues, se transforma la consciencia somática, la experiencia sensible y, por tanto, las posibles interpretaciones del mundo; la creación del conocimiento. Los procesos de pensamiento no pueden ser reducidos a una entelequia en el sentido aristotélico del término, pues esa consciencia somática, esa experiencia de los sentidos son parte constitutiva de la construcción de los saberes, pues a través de ellas se expande la sensibilización del pensamiento y, principalmente, de sus procesos de ordenamiento.

Este artículo busca analizar los procesos creativos —a partir de distintas metodologías de composición coreográfica— en dos escenarios distintos: pre y pos encierro y aislamiento. Las implicaciones en la generación y organización de los materiales escénicos y la instrumentación de estos en ambas realidades se develaron, si no radicalmente opuestas, estratégicamente apartadas; y se evidenció la necesidad de imaginar y construir un campo distinto de interacción.

## **2. DESARROLLO**

### **2.1 *El corazón es un órgano de fuego: el espacio arquitectónico como contenedor potenciado de la escritura dancística***

Para la generación de *El corazón es un órgano de fuego* (LabDanzaCue, 2019), enfrentamos diversos aspectos de la práctica creativa escénica decididos a conjugar la técnica coreográfica y la improvisación dancística con elementos y herramientas que nos permitieran ampliar la percepción del espacio, no solo como contenedor del movimiento, sino como eje articulador de las subjetividades que entraron en relación y conflicto al momento de la creación.

En su planificación metodológica, fueron considerados dos postulados de la Teoría de la Forma, contenidos en el libro homónimo (DIUC, 2019) como nortes creativos y orientadores de la investigación coreográfica:

1. Lo que se mueve cuando bailamos es un conjunto muy complejo de ideas, imágenes y deseos. Bailan las formas que hemos aprendido como “danza”: los pasos, las transiciones, el uso del peso y las características anatómicas. Bailan las imágenes que están instaladas en nuestra mente como posibilidades de movimiento, las formas que estas producen en el cuerpo y su trayecto en el espacio, y que, no siempre, son correspondientes con lo pensado/imaginado. Bailan también los deseos que tenemos de producir una cierta forma con el cuerpo, y la voluntad física de este deseo es una acción sensual.

2. La capacidad de cada cuerpo de conjugar estos elementos es distinta: cada cuerpo hace uso diferente y diferenciado de sus propias ideas, imágenes y deseos. Así, pues, bailar en cada cuerpo implica una selección y una organización distinta de esos elementos. En unos casos las formas aprendidas y asumidas universalmente como “danza” cobran mayor protagonismo. En otros lo hacen las imágenes que traducimos en formas; en otros los deseos de proyectar cierta forma. Esta capacidad disímil de organización hace que una misma forma de movimiento propuesta sea traducida de manera particular por cada cuerpo. (Ortiz, 2019, p. 62)

Para el efecto, se utilizó la técnica de entrenamiento y creación dancística *Asymmetrical Motion* (L. Condró), en relación con otros dos postulados que el docente investigador propuso para la investigación:

3. Coreografiar es, por lo tanto, permitir que esas capacidades heterogéneas de deseo, proyección y ejecución de una forma-movimiento entren en acción y, posteriormente, en diálogo. Coreografiar consiste en visualizar y reconocer esas diferencias en la asunción de la forma-movimiento propuesta y la forma-movimiento que aparece en cada cuerpo, tras su propia negociación.

4. Componer coreográficamente es construir combinaciones de esas apropiaciones y producciones de forma-movimiento que los cuerpos producen en el espacio. Tales combinaciones siempre estarán en relación con las disposiciones espaciales en las que la forma-movimiento es inscrita y dependerán fundamentalmente de su relación con esas disposiciones. El trayecto espacial que los cuerpos que bailan producen está

íntimamente relacionado con las características de ese espacio; y la formamovimiento se reconfigura, se redefine, se reconstruye a partir de esa disposición espacial. (Ortiz, 2019, p. 62-63)

Estos postulados provocaron un tipo de pensamiento sobre la práctica dancística que, alejado de la reproducción de modelos corporales y cánones estéticos preestablecidos, abrió las posibilidades a un laboratorio de creación en el que entren en diálogo las técnicas y procedimientos de entrenamiento corporal en íntima relación con el momento creativo.

Así la relación cuerpo/mente y entrenamiento/creación no se construyó extrapolada o como dos momentos separados, sino como una acción integrada que produjo una pluralidad de voces y /o discursos. En esta integración de pluralidades subjetivas, distintas herramientas de improvisación dancístico-coreográficas fueron propuestas para permitir la conexión más cercana posible con las individualidades estéticas, experienciales y formales de cada intérprete-creador.

Tal integración de las capacidades disímiles de los bailarines no solo produjo traducciones varias de una herramienta coreográfica, sino que advirtió la posibilidad tangible de la construcción de un tiempo y espacio únicos para la obra. En esta organización de materialidades escénicas, se entendió a la improvisación dancística como la propone Marie Bardet (2012):

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

En ese sentido, la práctica creativa coreográfica fue un puente de doble vía por el que viajaban las necesidades expresivas y corporales de cada intérprete y la mirada coreográfica del director. Cada una de estas constituyéndose desde el campo compartido: la tarea de creación, la herramienta composicional; y fluctuando entre el impulso genuino creativo y la planificación estratégica del movimiento. Este diálogo debe entenderse desde la incorporación del pensamiento y el *input* de los



sentidos —la lectura continua de las impresiones externas y la respuesta interna del intérprete— , como camino hacia una creación en la que el acto racional es influido por la acción física y la provocación sensorial. Y viceversa: el pensamiento operando sobre la acción física.

Varios otros factores, amén de la traducción de la herramienta composicional y la subjetividad activada de cada intérprete, fueron decisivos para la creación de una puesta en escena que — consciente de la movilidad implícita en los procesos artísticos y la multiplicidad de voces cantantes— propuso un agenciamiento de sus materiales escénicos que buscó una renovación de los dispositivos coreográficos. Un agenciamiento que, evidentemente, buscó producir un espacio de diálogo crítico entre los actores para, desde lo colectivo, interpelar la hegemonía histórica del coreógrafo, del director escénico.

Así, las diferentes partes del proceso creativo de *El corazón es un órgano de fuego* procuraron desafiar las lecturas forzosas y/u obvias de los hipotextos (la novela *El paciente inglés* de M. Ondaatje y la película homónima de A. Minghella) con los que la obra dialogaba, para producir un andamiaje de contra-discursos en los que no solo versaban los cuerpos y sus experiencias sensibles, sino las enunciaciones racionales, las planificaciones lógicas y denodadas de cada intérprete creador.

Estas locuciones multiplicadas y convergentes en el espacio de trabajo, contrarrestaron la lógica de control que suele imponerse en los procesos coreográficos de distintos tipos; y que apela a una subordinación de las subjetividades envueltas en ellos. En su lugar, se agenció un espacio de laboratorio en el que la creación se fortaleció en las distintas percepciones que cada bailarín ofrecía, para multiplicar las miradas y lo que esas miradas entendían sobre la composición coreográfica.

La improvisación como herramienta de creación produjo no solamente estructuras corporeo-espaciales, sino que gestionó la convergencia de estas miradas y su entrecruzamiento activo y consciente, para convertir la subjetividad de los bailarines en nodos o agentes que se relacionaban entre sí y hacia el exterior, hacia aquello vivo que es el acontecer del movimiento y la danza:

Improvisar implica entonces centrar su atención sobre la composición siempre ya en acto en la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia tallando en lo vivo de la presencia en curso. Es suponer que ver es siempre ya cortar en el paisaje, y componer, montar esos cortes tajantes. (Bardet, 2012, p. 131)

Así, el gesto delirante creativo de cada intérprete producía un impacto —ora leve, ora poderoso— sobre el trayecto de la mirada del otro y en el trayecto de su gesto delirante creativo. Y esas incidencias multiplicadas, supervisadas por el director, produjeron, a su vez, una unidad formal, un campo de significaciones. Este campo de significaciones es representacional y en ello radica su fuerza (alejándose así del discurso posmoderno).

Ese campo de significaciones construido por el cruce de subjetividades en creación, sobre una superficie definida de inscripción —el Museo de los Metales y su particular arquitectura— se hizo posible gracias a la organización que se propuso de todas esas estructuras corpo-espaciales, esas miradas cruzadas, esos agenciamientos en diálogo y esos gestos creativos. Esta fue una organización profundamente subjetiva, donde los distintos sentidos creados concurren en una unidad formal, que operó como contenedor, como gran estructura formal que albergó y ordenó los múltiples sub-sentidos de cada intérprete creador, procurando una mirada coreográfica que afilió las restantes.

Y, aun cuando esta función del director produjera una mirada unificadora, no lo hizo sin ser hondamente afectada por las otras miradas: “No hay mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial.” (Le Breton, 2010, p. 39). Así, cada decisión tomada en la construcción coreográfica final apeló a la lectura de esas otras construcciones coreográficas más atomizadas o más fractales, para dar el paso hacia el gran campo de significaciones presentado al público: la obra, el dispositivo escénico.

Este dispositivo en sí mismo, también permitió una nueva traducción del espectador; es decir, la obra no fue un conjunto unívoco de significado: abrió, en su constitución, la posibilidad de amplificar las lecturas y las narrativas que cada espectador pudo construir y, en su confrontación con el público, adquirió el último campo significativo, dio el último paso en la cadena de la creación de una danza personal, grupal, del director y de quien la mira, la vive, la experimenta como espectador.

De esta forma, atendemos en la experiencia de la danza a lo que Zulay Macías (2009) llama una “subjetividad encarnada”, pues la experiencia sensible del creador y del espectador confluyen en el acto escénico y “claramente nos enfrenta a un sistema que siempre será más que una suma de signos e implicará una significación productora de sentidos siempre diferentes.” (p. 112)

La potencia del acto dancístico radica precisamente en la prescripción constante del movimiento, que se renueva a sí mismo desde el cuerpo del intérprete en el ojo del espectador y que permite una construcción activa y constante de significaciones múltiples y campos de significación mutantes: de la tarea creativa al intérprete, del intérprete a la mirada organizativa del director, de la mirada del director a la inscripción en el tiempo-espacio escénico, de este tiempo-espacio escénico a la tensión producida entre el cuerpo simbólico del dispositivo y la traducción simbólica del espectador.

En la creación de *El corazón es un órgano de fuego*, esta tensión constituyó el paso concluyente del acto creativo dancístico, en la vivencia misma del acto efímero e irrepitible de la danza. Como bien apunta Macías Osorno (2009):

La danza como un arte finito, no deja tras de sí más que energía escapándose. Ningún objeto la abarca, dejando ante nosotros más que la transmisión de fuerzas entre cuerpos que cada vez es única, como una imagen que no se congela, pero que impacta, yendo del poder a las potencialidades y poniendo en movimiento a la vida al provocar tensiones entre lo que es y al mismo tiempo deja de serlo para volverse otra cosa igual de huidiza. (p. 117)

## **2.2. El espacio físico como contenedor y conductor de la composición escénica. Una cartografía tridimensional**

Pensar el espacio escénico resulta siempre una labor de cuidado y tiempo. Imaginar, planear, diseñar las condiciones físicas en las que se inscribe el movimiento se vuelven acciones imprescindibles para todo coreógrafo interesado en el enmarcado de su danza. La propuesta coreográfica de *El corazón es un órgano de fuego*, desde su inicio, se pensó como una práctica de *site specific*, por la necesidad estética de producir una experiencia coreocartográfica, y por ello la superficie de inscripción (espacio, lugar, condiciones, medio) en la que se presentara debía ser parte integral de la construcción no solo de la propuesta escénica final, sino de las características de las materialidades producidas para ella.

Victoria Pérez Royo (2008) define el *site specific* como coreografías que “se basan en un ejercicio de diálogo íntimo con el entorno, a lo largo del cual este plantea determinadas ofertas de movimiento.” (p. 25-26) Así entendida la filiación del dispositivo a ser construido, era imperativa la planificación de estrategias creativas que consideren fundamentalmente la topografía del espacio elegido: las características físico-arquitectónicas del Museo de los Metales de Cuenca.

Todo el proceso de improvisación-creación para la obra, propuso —desde los postulados que sostuvieron la investigación, descritos anteriormente— una dinámica circunscrita a un espacio no teatral: la cuarta pared estaría borrada y la perspectiva del espectador dependería de su decisión de ubicación espacial. En ese sentido, los materiales dancísticos siempre fueron creados con la idea de una mirada externa multilateral. Esta mirada fue considerada como un norte creativo, para evitar la tendencia del intérprete de imaginar un frente único para el que baila; y desde el que percibe y construye también la mirada del otro.

La gran pregunta orientadora fue ¿cómo construir una dinámica en la que un espacio dividido en habitaciones y pasillos albergue una dramaturgia dancística? Y la respuesta se evidenció desde la *coreocartografía*. Entendida como una práctica artística en la que “la realidad que se trata de cartografiar es siempre un espacio. Los medios para llevar a cabo este propósito son el cuerpo y su movimiento.” (Pérez Royo, 2008, p. 38)

Esta *coreocartografía* produjo mapas subjetivos de experiencias y traducciones estético-dancístico-textuales de cada uno de los creadores-intérpretes que se inscribieron en el espacio no teatral. Este espacio funcionó entonces como un mapa también, en el que distintas hojas de información topográfica debieron interpretarse y considerarse, en la composición de materiales y del dispositivo escénico mismo.

En ese sentido, las características bidimensionales del mapa tradicional fueron reconstituidas por el movimiento tridimensional de los cuerpos: altura, anchura y profundidad construyeron una perspectiva distinta de la información contenida en un mapa, para estratégicamente, además, producir un esquema de recorridos espaciales en el museo, y orientar no solo la temporalidad y narrativa de la danza, sino las pistas a seguir por un público al que no se le obligaba a tomar una perspectiva única y definitiva, sino que se le sugería una constante movilización para construir *su propia* narrativa del dispositivo, *su propia* dramaturgia.

Como apunta Pérez Royo (2008): “la danza cartográfica revoluciona el concepto de mapa; naturalmente la experiencia de la *coreocartografía* no es trasladable a un papel, a una grafía bidimensional, ya que su carácter principal está determinado por la vivencia subjetiva del bailarín.” (p. 40). Así pues, en *El corazón es un órgano de fuego*, las cartografías corporales trazaron un recorrido sensible, no solo físico sino emocional / referencial / vivencial, desde las traducciones que se hicieron de los hipotextos trabajados, las estrategias de creación coreográfica, la instalación escenográfica construida para el espacio, el texto dramático y el paisaje sonoro creados para la obra.

Esta experiencia tridimensional fue como levantar las líneas, los colores, las palabras, los signos y las imágenes que constituyen un mapa y animarlos a través de todos los recursos utilizados: construir un alma desde lo bidimensional. Esta construcción, evidentemente, debió considerar las resistencias que ofrecía el lugar, las características arquitectónicas del museo, no erigidas para albergar una obra escénica; y dialogar con esas resistencias para organizar la dramaturgia de unos materiales dancísticos inscritos en ese tipo de espacio.

Así, las cualidades topográficas del Museo de los Metales también incidieron en las corporalidades y sus tránsitos: no solo se compuso desde estrategias coreográficas y espaciales, sino desde la huella que un lugar como este imprimía en los intérpretes-creadores. Entonces, el ánimo construido fue por partida doble, el cuerpo animado del bailarín en relación con el cuerpo animado del espacio por la danza; y viceversa.

En esa dinámica de creación y aparejamiento, apareció un forcejeo no literal de la mirada del director con la superficie de inscripción. Un forcejeo entre la naturaleza móvil y de desplazamiento continuo de la danza y las fronteras espaciales arquitectónicas. En esa medida, se diseñó y construyó una instalación escenográfica que, más allá de vestir el espacio o construir un campo de significación, también develó la necesidad de escribir sobre él: cartografiar el mismo espacio del museo.

Como consecuencia, la escritura producida para el espacio arquitectónico reflejó una familiaridad con las líneas, los colores, los signos y las formas propias del imaginario cartográfico. En este diálogo-forcejeo-resistencia, se construyó un universo propio a la obra, desde las dinámicas dialogales y desde las huellas corpo-espaciales para crear un espacio de contención, de organización de esas huellas. Se produjo una urbanidad propia del dispositivo: “La *coreocartografía* en este

sentido consiste en una praxis *performativa* que produce ciudad, una ciudad imaginaria y subjetiva, que crea mapas sobre el lugar...” (Pérez Royo, 2008, p. 40).

Así entendido, el proceso creativo de *El corazón es un órgano de fuego* procuró exceder el orden de lo perceptivo, ese espacio previo a la creación de lo simbólico, para producir una dramaturgia expandida en sus posibilidades narrativas y fabulares, y crear un campo de simbologías que se articuló desde todos los elementos escénicos utilizados:

Una de las operaciones posibles del cuerpo en movimiento en un contexto arquitectónico es la de conseguir una nueva comprensión de este, ya no determinado por las expectativas racionales que su construcción y la continuación de su geometría sugieren, sino por la lógica onírica que descubre por primera vez ciertas imágenes alternativas. Esta lógica alternativa opera en muchas ocasiones con metáforas, en las que el entorno real se interpreta, malinterpreta y tergiversa para otorgarle nuevos sentidos más cercanos al cuento, a la fábula y a la ficción que a la lógica geométrica, produciendo con ello un extrañamiento de lo real esencial a la expresión artística. (Pérez Royo, 2008, p. 30)

Este campo simbólico, metaforizado por las acciones del cuerpo y el espacio, buscó trascender la organización únicamente sensorial y perceptiva para construir un campo representacional, que conformó una unidad de sentido alimentada por la posibilidad de la ampliación del mismo, por la multiplicidad de lecturas orientadas desde ese universo representacional creado. El espacio arquitectónico y el cuerpo y sus agenciamientos para redituar dramaturgias renovadas.

### **2.3 Exvoto: ¿inútil crónica del encierro? El retorno forzado al carácter bidimensional, en el contexto de la pandemia, la escena alterada**

Hacia la segunda parte del Proyecto de investigación “Dramaturgia de las artes escénicas” de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (contexto académico en el que se delimita este artículo), el área de danza pretendía construir una relectura de los materiales y organizaciones dramaturgias realizadas para la obra *El corazón es un órgano de fuego*, y producir un nuevo ejercicio compositivo en el que los elementos fundamentales de la obra fuesen reinterpretados. Esta reinterpretación formulada a partir de un desmantelamiento de las características visuales que construyeron el espacio en el que se inscribió la obra; y a través de un acercamiento al movimiento

y las herramientas coreográficas en relación estrecha con el tratamiento sonoro del nuevo dispositivo.

La dinámica del encierro y el aislamiento, forzados por el surgimiento mundial de la Covid 19, eliminó por completo la factibilidad de ese plan original y obligó a replantearnos no únicamente las estrategias de creación, sino la superficie de inscripción de las artes escénicas: el espacio tridimensional.

En este replanteamiento, por encima de las posibilidades limitadas de acceso a los lugares de trabajo y creación escénica (salas de ensayo, aulas de clase) y del encuentro mismo entre los participantes del proyecto, se ponía en cuestionamiento la validez operacional de una práctica artística escénica: su ontología se veía amenazada con la imposibilidad de compartir espacio y tiempo para producir la investigación-creación.

Improvisar, coreografiar y componer resultaban actividades impracticables en el encierro domiciliario y la separación de los cuerpos. Así pues, las herramientas docentes, investigativas y creativas se evidenciaban, en su gran mayoría incompletas en este nuevo contexto: la relación cuerpo a cuerpo, persona a persona, subjetividad a subjetividad en un mismo espacio que caracteriza nuestra práctica se reducía a la separación física y la conexión virtual —en el mejor de los casos— evidenciando un nivel de comunicación y entendimiento que, aún hoy, todavía no podemos medir con claridad.

Sin duda, pensar la vida académica en el contexto del encierro, ha cambiado definitivamente la percepción de lo que es enseñar e investigar. Definitivamente porque el escenario al que, casualmente, volvamos no podrá ser el mismo, ni docentes, investigadores, artistas o estudiantes podremos ni deberemos enfrentarnos a este de la misma manera. Sin la certeza de en qué nivel se producirá esa transformación, ni cuánto de esta afectaría de manera paradigmática nuestras actividades docentes e investigativas, con toda certeza miraremos de manera diferente y revaloraremos nuestras herramientas, nuestras relaciones y nuestros escenarios de acción.

La obligada conexión vía Internet ofreció entonces —y no como opción realmente— la única superficie de inscripción en la que podíamos empezar a proponer una práctica creativa, una estrategia de investigación: la pantalla de los dispositivos electrónicos. Y con ella el retorno a un

campo bidimensional, achatado y carente de la profundidad y la perspectiva, además de huérfano de la presencia viva de los cuerpos y sus intercambios energéticos y sensoriales.

¿Íbamos entonces a ser capaces de compartir una experiencia, a producir un acto compartido de sensibilidades, materialidades y organizaciones narrativas capaces de reemplazar la presencia misma? ¿O íbamos a asentarnos en la calidad de espectadores del mundo, asépticamente parapetados frente al computador o el teléfono móvil? ¿Cómo podríamos producir danza y movimiento en el confinamiento de nuestras casas, habitaciones y espacios cotidianos del encierro? ¿Cómo íbamos a capitalizar la experiencia sin el cuerpo presente? ¿Cómo podríamos estar en el mundo sin salir de casa y encontrarnos con los otros, a través de los cuales forjamos nuestras identidades?

Muchísimas incógnitas que se desdoblaban sobre la angustia de la incapacidad del encuentro y el temor a la violencia de la enfermedad. Y una sola opción: no dejar de intentar el acto creativo, no dejar de procurar luchar contra la duda de la eficiencia de nuestros actos y nuestras estrategias, sino renovarlas una vez más, para salir del paso, y tal vez elaborar una capa más de conocimiento sobre nuestras prácticas creativas de investigación.

La sentencia de Heidegger (citado en Garcés, 2009) resultaba tenebrosamente orientadora en este momento: “El mundo imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo.” (p. 80)

Así pues, la acción creadora se plegaba sobre nuestras cabezas, probablemente como autores y público de ella. Cegados en la incertidumbre de cómo la mirada del ausente imaginado podría también construirnos; imaginando al exterior para situar por nosotros mismos la existencia y la supervivencia de nuestra disciplina artística. La construcción de imaginarios artísticos, de narrativas alternas, de campos de significación y de simbologías que resuenen con la presencia viva del espectador, ¿cómo podrían ser posibles en la modalidad virtual de la labor creativa? Como explica Marina Garcés (2009):

En la visibilidad se juega toda nuestra existencia, tanto la pública como la privada. Tampoco en este caso estamos en la escena de la representación. De lo que se trata es de gestionar la coherencia de una imagen, sea la que sea. En esa coherencia no se representa nada ni se



esconde ninguna verdad. Se garantiza, únicamente, el buen funcionamiento de la marca que somos.” (p. 81)

En esta visibilidad no está garantizada la experiencia sensible, ni la continuidad del hecho artístico escénico: esa cualidad fabular que cada espectador puede otorgarle al entrar en contacto físico sensible con la obra, con el dispositivo. Esta visibilidad excluye la mirada directa del otro en el ojo del actor, del bailarín, del *performer*. Y en esa exclusión radica el vacío de la sociedad del espectáculo, hoy por hoy más presente que nunca en nuestras vidas. La distancia social impuesta por el virus enfatizó la distancia emocional y la distancia sensible y replantea la pregunta sobre el futuro del hombre, en una sociedad atomizada y desprovista de la comunión sensible, por tanto, de la producción de sentidos y narrativas propias del ser humano.

En ese imperio de la visión, ¿cómo procurar actos sensibles y artísticos con cierto nivel de autenticidad y honestidad? ¿Cómo agenciar relaciones que superen el aislamiento y la hiperconectividad de estos tiempos? Y, de manera más importante, ¿cómo acometer un acto creativo escénico sin la presencia real de los cuerpos y subjetividades envueltos en el trabajo, abrazando las herramientas digitales y traduciendo las narrativas del vídeo y las dinámicas de la pantalla? Es decir, ¿cómo acceder a esta nueva superficie de inscripción sin pretender reproducir una realidad narrativa —la escena viva— y producir un diálogo con las particularidades de la dramaturgia de la imagen en movimiento?

Grandes cuestionamientos que fueron enfrentados primero entendiendo que las dinámicas dialogales en el aislamiento debían revertir los procesos de distanciamiento social, estableciendo un suelo común de tareas creativas en relación con la renovada superficie de inscripción. En ese sentido, el equipo de trabajo compartió un juego de herramientas de composición coreográfica que entraban en estrecha relación con:

- el encuadre de la cámara —que hacía referencia también al encuadre del encierro.
- la fragmentación de los tiempos anteriormente compartidos, metáfora de la rapidez con la que se pasa de una imagen a otra en las redes sociales y la Internet.
- la comunión entre distancia y cercanía, paradójicamente enfrentadas en el nuevo escenario de acción.

Consecuentemente, cada intérprete-creador compuso materiales corpo-espaciales que, relacionados con este juego de herramientas, fueron compendiados en una trilogía de *videodanza*, editada por el director (con asistencia técnica) desde un acercamiento a la narrativa audiovisual, en el que la danza misma, en íntima relación con los paisajes sonoros compuestos para cada capítulo visual, decidía ritmo, cadencia y tono visual. Siempre amparados por la dinámica física que impuso el encierro: la danza misma fue transformada en su capacidad locomotora para asumir una perspectiva narrativa enmarcada en los límites del ojo de la cámara.

Esta fragmentación de la imagen, metáfora de la fragmentación de las relaciones sociales en el aislamiento, compuso una dramaturgia bidimensional de la danza; aún cuando la experiencia anterior había establecido su campo de significaciones en la tridimensionalidad del espacio arquitectónico del Museo de los Metales. Y procuró una narrativa textual (con textos creados para este nuevo dispositivo) que también apelaba a una fragmentación narrativa e, incluso, sintáctica en ocasiones.

En perspectiva, podemos afirmar que, en un acto de rebeldía y protesta, nos negamos a siquiera intentar recrear la experiencia escénica. No encontramos sentido en homologar esa experiencia con la visualización de un *videodanza*, ni tampoco desconocimos las propias cualidades dramáticas de este. Por el contrario, en un gesto sin nostalgia por la realidad física, nos acercamos a la realidad virtual procurando construir una dramaturgia propia y única de este proyecto de danza visual.

Hasta cierto punto, aceptamos que las asunciones que tenemos de nuestra disciplina artística y sus principios ontológicos han empezado a ser movilizados en este tiempo. Entendimos que la finitud de la danza, la evanescencia del movimiento, en donde precisamente radica su fuerza y su renovación, posiblemente ha adquirido una nueva dimensión en 2020; para entender que es probable que en la historia del arte y sus operaciones siempre están implícitas su senectud, su obsolescencia, pero también la posibilidad absoluta de su renovación eterna. Como poéticamente afirmaba Paul Valéry (ed. 2012): “Tras llegar a la meta, tras concluir con el asunto, aquel movimiento nuestro, que se hallaba, en cierto modo, inscrito en la relación con nuestro cuerpo y con nuestra intención, cesa. En su propia determinación estaba su exterminio.” (pg. 20)

### 3. CONCLUSIÓN

En el arte, toda obra se constituye como una metáfora, es decir, nos obliga a ir más allá de sí misma —aun cuando ese no sea su objetivo—, porque requiere de quien asiste a ella, una interpretación: una lectura personal, atravesada por la mirada cultural, por la experiencia y por el deseo de cada uno. Su elaboración implica la creación de un lenguaje figurado, de un código específico que nos ofrece —en mayor o menor medida— un universo de convenciones a ser descifrado, a ser interpretado y subsumido en las previsiones y provisiones artísticas con las que cuenta el espectador.

De tal manera, el lenguaje que una obra artística construya para sí deberá portar su propia dinámica, su propio mecanismo de funcionamiento, para resolverse a sí misma, para constituir su forma. Y prefigurará el sentido de la creación de una representación propia y un campo de sentidos, significaciones y símbolos que entren en contacto con los del espectador, como estadio último de la construcción artística.

Sin embargo, en un contexto como el presente, las presunciones teóricas que se hagan sobre la práctica artística en el encierro y el distanciamiento estarán sometidas aún a análisis continuo. En condiciones “normales” esa es una necesidad propia del investigador artístico, mucho más en un período en el que la normalidad ha sido cuestionada. Normal no es lo que estamos viviendo. Como normal no podrían ser las herramientas con las que hemos acometido en este encierro nuestras creaciones, nuestras investigaciones, nuestros entrenamientos, nuestras docencias. Tampoco sería normal pretender entender, todavía por completo, en qué niveles y profundidades esas cosas han cambiado, o lo están haciendo.

En la creación de estas dramaturgias alternas, no están presentes la profundidad y el color del espacio, de la masa corporal tangible y respirable de los cuerpos en movimiento, de la percepción presente del tiempo y de las energías que lo atraviesan, de la tridimensionalidad de las artes vivas y su impacto en el que asiste a ellas.

En esa carencia de volumen, de sustancia, han emergido estas pantallas planas e inertes sobre las que hemos intentado inscribir (no realmente producir) lo que queda de la danza en la propiedad bidimensional del video; lo que queda de la danza como acto fundamental del ser humano. Así que, de entrada, podríamos considerar que no cumplimos con la danza como tal.

Sin embargo, y contra toda alternativa y esperanza, pareciera emerger en ese plano bidimensional un nuevo orden y registro en el que añorar por la vida. Por el verdadero encuentro de los que bailan. Un orden y registro que buscan producir un cierto sentido visceral —angustioso, rabioso— sobre la violencia de este aislamiento. Un gesto nostálgico.

Quizá la nostalgia no sea un fracaso. Quizá esta añoranza por la vitalidad del encuentro con el otro, y del reconocimiento propio a través suyo, es un primer paso para entender el verdadero valor de nuestras prácticas escénicas: la comunidad, el saber construido entre todos, la experiencia del cuerpo ajeno.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Bardet, Marie. (2012). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.

Garcés, Marina. (2009). “Visión periférica. Ojos para un mundo común”. *Arquitecturas de la mirada*. Centro coreográfico Galego.

Le Breton, David. (2010). *Cuerpo sensible*. Chile: Metales pesados.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Tel-Gallimard.

Macías Osorno, Zulay. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Artezblai.

Pérez Royo, Victoria. (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Ortiz, Ernesto. (2019). “Danza cuerpo y espacio”. *Teoría de la forma*. DIUC.

Valéry, Paul. (2012). *Degas Danza Dibujo*. Nortedur.

## **ANEXOS**

LINKS para las obras referidas *El corazón es un órgano de fuego* (2019) y *Exvoto, inútil crónica del encierro* (2020):

[https://issuu.com/labdanzacue/docs/el\\_corazon\\_es\\_un\\_organico\\_de\\_fuego\\_ii](https://issuu.com/labdanzacue/docs/el_corazon_es_un_organico_de_fuego_ii)

<https://vimeo.com/442087041>

<https://vimeo.com/442092221>

<https://vimeo.com/442112730>