



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA.  
NÚMERO 13,  
ENERO-JUNIO DE 2023  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2023.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

## **Volver a habitar el espacio: La recuperación paulatina de la práctica dancística en un contexto pandémico**

*Re-inhabiting the space: The gradual recovery of dance practice in a pandemic context*

FIDEL ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9178-8774>

**RESUMEN:** Este artículo académico describe y analiza dos momentos creativos, realizados por el Laboratorio de Danza Contemporánea y Composición Coreográfica de la Universidad de Cuenca, Ecuador, en el contexto de la pandemia Covid-19. En el análisis de estas dos instancias temporales y procedimentales, se busca dar cuenta del tránsito entre el encierro y el aislamiento social producido mundialmente por el virus y la recuperación de una movilidad corporal en el espacio público, a través de herramientas de improvisación y composición dancística, para construir una experiencia artística que consideró las subjetividades y los aportes de los participantes del proyecto, como camino fundamental en la generación de un discurso escénico-visual-coreográfico, así como la reflexión sobre tal experiencia; entendiendo que en la investigación artística el pensar y el hacer están íntimamente ligados en la producción del conocimiento.

**PALABRAS CLAVE:** Covid-19, composición coreográfica, espacio público, encierro, investigación/creación, artes escénicas

**ABSTRACT:** This academic article describes and analyzes two creative moments, carried out by the Laboratory of Contemporary Dance and Choreographic Composition of the University of Cuenca, Ecuador, in the context of the Covid-19 pandemic. In the analysis of these two temporal and procedural instances, it seeks to account for the transit between confinement and social isolation produced worldwide by the virus and the recovery of bodily mobility in public space, through improvisation tools and dance composition, to build an artistic experience that considered the subjectivities and contributions of the project participants, as a fundamental path in the generation of a scenic-visual-choreographic discourse, as well as reflection on such an experience; understanding that in artistic research thinking and doing are closely linked in the production of knowledge.

**KEYWORDS:** Covid-19, choreographic composition, public space, confinement, research/creation, performing arts

**RECIBIDO:** 01 de julio de 2022 | **APROBADO:** 11 de octubre de 2022

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante el semestre marzo-agosto de 2021, el Laboratorio de Danza Contemporánea y Composición Coreográfica de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca desarrolló un proyecto de investigación/creación que, a través de varios talleres prácticos, produjo dos resultados: un videodanza y un libro digital, registro del proceso, ambos titulados *El espacio en mí*. El presente artículo analiza los devenires y arribos artístico-académicos de este proceso creativo, en el que los participantes (docente y estudiantes de la carrera de Artes Escénicas) enfrentaron la consigna de recuperar una práctica dancística no confinada al encierro producido por la pandemia Covid-19, y la redención gradual del espacio exterior: ese lugar que nos fue negado habitar con normalidad por tanto tiempo.

En este proceso fue fundamental entender que la práctica creativa dancística, normalmente afincada en una relación comunitaria, adquiriría una cualidad diferente, pues a pesar de que las condiciones sociales no permitían la reunión presencial de los participantes, estos sintieron la profunda necesidad de recobrar otros espacios más allá de las paredes de sus hogares, para empezar a habitar sus barrios, sus ciudades, sus espacios públicos más o menos próximos, desarrollar actividades creativas en el área dancística y procurar una práctica menos confinada y aislada, como la que habían mantenido desde marzo de 2020.

En este sentido, las subjetividades puestas en diálogo y en confrontación con la condición pandémica proveyeron un lugar enriquecido de exploración creativa, de creación y de generación de conocimiento sobre el área disciplinar en cuestión: la danza. Luego del período alargado de encierro, de reducción de las libertades de movimiento y de traslado y de conexión social, en el que se planificaron y desarrollaron varias estrategias metodológicas para no detener una práctica que implica libertad de acción y espacios amplios, el espacio público apareció como la única opción en la que inscribir tales prácticas y, aun en la separación, producir un encuentro híbrido entre lo virtual y lo presencial.

Los procesos metodológicos alternativos propuestos para entender y accionar en una realidad escindida entre el estar y el no estar, entre el “convivio” y el “tecnovivio”<sup>1</sup> —en

---

<sup>1</sup> J. Dubatti entiende por “convivio” teatral a la reunión de técnicos, artistas y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana. Por “tecnovivio”, Dubatti asume las experiencias de las artes escénicas que aparecieron durante la pandemia Covid-19, intermediadas por la tecnología (dispositivos electrónicos, Internet, etc.) en las que no se comparte presencialmente ni el espacio ni las acciones escénicas entre los participantes, sino que se hace de manera remota, haya o no interacción de las partes.

términos de Jorge Dubatti— debieron considerar no solamente la utilización apropiada de técnicas disciplinares, sino el dirigir la mirada sobre la amplia información que surge cuando las subjetividades de cada intérprete/creador absorben y procesan dichas técnicas y procedimientos, para retornarlas impresas con su huella, su carga simbólica y su propia exégesis.

Esta dinámica de accionar, producto de varios meses de trabajo compartido, propició un espacio creativo sobre el que los artistas, aparte de producir un desarrollo consciente sobre su práctica, posibilitaron un ejercicio sensible y de pensamiento ampliado de tales metodologías y procedimientos; un ejercicio entonces enfocado en ampliar los saberes que provocan las prácticas expandidas de las artes.

Así pues, en este semestre de tránsito entre la presencia y la distancia los involucrados se vieron abocados a encontrar alternativas a su entrenamiento y su praxis para reubicar y resignificar los materiales creados en el encierro, salir del espacio personal en el que habían estado reclusos y ubicar estos materiales en el exterior.

En este proceso de reubicación —y por lo tanto de recreación— de estos materiales dancísticos, se produjo también una re-significación de la relación que, en tiempos previos a la pandemia, se tenía con el exterior. Varias interrogantes se plantearon sobre la importancia y el significado del espacio abierto, amén de cómo este podía ser abordado con los elementos creados en el encierro. Estas recreación y re-significación partían, indudablemente, de la gran necesidad y urgencia que los cuerpos sentían por el reencuentro con la libertad, pues la danza es, sobre todo, acto de liberación y de presencia en el mundo, que en su frugalidad asienta la condición de vida de todo ser humano.

La posibilidad de volver a vivenciar el acto dancístico en el espacio exterior y, en consecuencia, volver a experimentar la vida misma en un contexto pandémico fue lo que posibilitó también el entender tal acto reivindicativo; porque el movimiento es sinónimo de vida y salud. En palabras de Paul Válerly:

En el universo de la danza no tiene sitio el reposo; la inmovilidad es algo obligado y forzado, un estado pasajero y casi una violencia, mientras que los saltos, los pasos contados, las puntas, el trenzado de piernas o los giros vertiginosos son formas completamente naturales de estar y comportarse. (2012, p. 24)

*El espacio en mí* fue entonces un ejercicio de reapropiación de una corporalidad adormecida y confundida, producto de los meses de encierro; pero fue también reapropiación de una danza que no dejó de realizarse en ese encierro y, desde la cual, en

el exterior se produjo un nuevo momento de autoconocimiento y de reconocimiento de las capacidades físicas y sensibles de los involucrados.

En este ejercicio también fue posible entender la composición coreográfica desde una perspectiva renovada, porque los espacios externos en los que se inscribieron los materiales dancísticos invitaron a repensar la pertinencia y la pertenencia de estos en esos lugares, entendiendo así que componer en danza es considerar el emplazamiento físico, arquitectónico, las condiciones de dimensión y perspectiva para la organización de esos materiales. Y, en la comprensión de esas relaciones dialogales, también fue posible encontrar una relación nueva con el cuerpo que piensa, que acciona la reflexión mientras produce movimiento, mientras vivencia la experiencia sensorial de la danza.

El artículo presente se organiza, para la comprensión de este proceso, en cuatro partes que reflexionan sobre el mismo: El Laboratorio en Casa, El Laboratorio en el Espacio Exterior, Los Productos Finales, y Conclusiones.

## **2. DESARROLLO**

### **2.1 El Laboratorio en Casa**

En el transcurso de los meses marzo a julio del año 2021, las actividades académicas continuaron siendo llevadas a cabo en la virtualidad. El contexto en el que nos había ubicado la Covid-19 nos obligó a mantener un contacto fundamentado únicamente en el uso de la conexión vía Internet, para lo cual los docentes y estudiantes debimos reconfigurar nuestra disposición diaria de labores y construir una rutina nueva de relación académica, desde marzo del año 2020.

La disposición propia de estas nuevas condiciones de trabajo también afectó, evidentemente, la manera en la que se tuvo que enfrentar la ausencia de contacto social y distanciamiento forzado, por razones de bioseguridad. Y, sin pretender explicar aquí las implicaciones psicológicas y anímicas que esto implica, es menester destacar que la reducción al encierro en las actividades de las artes escénicas significó un lugar completamente nuevo y desconocido para los afectados; pues las relaciones comunitarias, el contacto y la presencia son esenciales en estas artes.

La práctica docente, en tiempos ideales, está asentada en una relación interpersonal que propicia un enfrentamiento activo entre maestros y estudiantes, para construir en presencia el conocimiento. Como apunta D. Le Breton (2010):

En la apropiación del saber hay un juego de dialéctica permanente entre el sí mismo y el otro. Al salir del curso, el trabajo personal de entrenamiento, de lectura, de investigación se suma a la enseñanza del profesor e introduce matices en esta.  
(p. 34)

Nada fue más cierto en las nuevas condiciones de trabajo; los estudiantes debieron apropiarse de su proceso, dirigido y monitoreado por el docente, para en la vida cotidiana de la virtualidad producir varios campos y estratos de conocimiento. En ese sentido, el laboratorio desarrollado, en una primera instancia en las casas y por medio del contacto con Internet, debió ser probado y comprobado en los cuerpos de los discípulos, más allá de la práctica en contacto virtual con el profesor.

Este fenómeno, a pesar de los grandes inconvenientes que supuso el tiempo de separación y encierro, también permitió un acercamiento a la experiencia de enseñanza-aprendizaje en la que cada estudiante pudo experimentar con mayor cercanía, honestidad y riqueza su propio proceso personal de desarrollo de materiales.

De esta manera, los talleres que se planificaron y desarrollaron en el laboratorio apuntaron a una exploración consciente y denodada de las capacidades físicas, sensibles e intelectivas de cada participante. Talleres que presentaron una herramienta a ser descubierta, asumida y desplegada por todos los estudiantes; una herramienta que se articuló sobre todo como provocación e invitación al reconocimiento corporal y la apropiación de sus competencias, pues en las artes escénicas el aprendizaje de la técnica implica un proceso largo, continuo y cambiante, que dialoga con la subjetividad del individuo:

El aprendizaje de técnicas constituye una lenta exploración de una interioridad, muchas veces abandonada en germen, en tanto percibida como insignificante e inaccesible. Se induce una desestabilización, una ruptura con las familiaridades, un extrañamiento de la relación sensible con el mundo. (Le Breton, 2010, p. 35)

En esta primera instancia virtual del laboratorio se desarrollaron varios talleres de improvisación dancística y composición coreográfica, los cuales apuntaron a levantar materiales individuales, procesados en el espacio de confinamiento, pero activando el pensamiento y la imaginación sobre tales materiales para considerar si estos fuesen inscritos, contrastados y desarrollados en otro tipo de lugar: un espacio más amplio que el hogar, un espacio público.

Los mencionados talleres, inspirados por las propuestas de movimiento, danza y composición de materiales dancísticos de Wayne McGregor (Pensamiento corpóreo) y de Frey Faust (Axis Syllabus)<sup>2</sup>, gestaron elementos escénico-coreográficos que, estimando las particularidades anatómicas y las capacidades físicas de cada intérprete, ampliaron el campo de información y el marco referencial del trabajo grupal de los participantes del laboratorio; puesto que al ser compartidos en la plataforma digital *Zoom*, cada semana, se generaba la oportunidad de entender la mirada y la perspectiva del otro, en la interpretación de la herramienta y en la estrategia personal de acometimiento de la tarea.

Esta particularidad tan propia del Laboratorio de Danza, también contribuyó al entendimiento de una pedagogía más centrada en la perspectiva de procesos, de creación compartida del conocimiento, mucho más constructivista. Una perspectiva que considera al maestro como un agente que promueve y suscita estados de estudio y atención en un tema, con información clara y articulada a la práctica misma, para propiciar un espacio de construcción común de conocimiento, racional y sensible, en donde el hacer y el pensar se vinculan como una herramienta siempre al servicio del estudiante. Como apunta Le Breton (2010):

La tarea, para el profesor, es contribuir al advenimiento de una personalidad, ayudarla a apropiarse creativamente del mundo que le ha tocado. Toda pedagogía es, por ende, una antropología; ofrece los elementos de un saber parcial, pero también transforma la existencia, ampliando la sensibilidad ante el mundo. (p. 31)

Así pues, los elementos coreográficos gestados en estos talleres provinieron de una experiencia y apropiación muy particular a cada uno de los participantes, afincando así el conocimiento de sus corporalidades, desde sus subjetividades; pero también en un campo común en el que siempre el compartir y el comentar la herramienta o estrategia estudiada y explorada expandió el saber sobre la misma, evidenciando una vez más la certeza de que la danza es una actividad comunitaria, social.

Por otra parte, esta experiencia corporal mediada por la tecnología, que representó la primera parte de las actividades del laboratorio, ofreció también la posibilidad de pensar

---

<sup>2</sup> El “Pensamiento corpóreo” de W. McGregor es una herramienta de composición coreográfica que se basa en la utilización de la imaginación de estructuras físicas, provocadas por un estímulo exterior, que el bailarín utiliza como camino para construir partituras dancísticas, describiendo esas estructuras con el movimiento. El “Axis Syllabus” de F. Faust es un compendio de principios de movimiento humano que, basados en la anatomía, la física y el estudio pedagógico de la danza, en relación con las particularidades fisiológicas de cada ser humano, se acerca al hecho creativo desde la individualidad del practicante.

en las diferentes formas en las que la praxis dancística tuvo que ser reinventada para sobrevivir a las condiciones pandémicas; y en cómo la organización de esos materiales dancísticos se vio atravesada por las pantallas, por el recuadro del computador en el que nos vimos obligados a juntarnos y trabajar.

Esta perspectiva bidimensional de la pantalla invitó a pensar sobre cómo la tridimensionalidad de la danza, y el viaje presencial en el tiempo y el espacio compartidos, así como en las dinámicas energéticas que esa condición ofrece, fueron alteradas en el período de labor virtual; y cómo en este escenario nuevo aparecieron los cuerpos, las energías, las subjetividades de los involucrados. Como, acertadamente, explica J. Dubatti (2020): “Cada tecnología determina cambios en las condiciones del vivir juntos. Pensemos en Internet, cómo la información aparece organizada, pre-organizada por la estructura tecnológica y cuántas subjetividades se presentifican (sic) en esa intermediación hombre-máquina-hombre u hombre-máquina {hombres}” (p. 4).

En definitiva, esta primera etapa de trabajo invitó a repensar no solo las condiciones en las que el movimiento y la danza fueron construidos y compartidos, sino en cómo esa información —sin duda siempre cambiante y renovada— produjo un nivel de propiocepción de los estudiantes, de sus capacidades y sus desempeños. Un nivel de propiocepción que creció y se potenció precisamente por la cualidad aislada e individual del tiempo de separación social; que se volvía más consciente y asumida cuando en las reuniones plenarias del laboratorio cada estudiante compartía su experiencia con las herramientas de improvisación dancística y de composición coreográfica, para sumar a la experiencia colectiva en línea, y así añadir conocimiento sobre cómo esas subjetividades podían traducir y transformar la información compartida entre todos.

Así pues, el tiempo del encierro, del *Laboratorio en Casa*, amplió en alguna medida la perspectiva de ese cuerpo en el espacio (antes dado por sentado), en el que los límites físicos y la distancia invitaron a aguzar la atención sobre la práctica artística, sobre lo que implica también el empoderarse de los procesos propios de aprendizaje; en definitiva, de descubrir cómo cada ser humano alcanzó a encarar una situación para la que no estábamos preparados. En palabras de C. Guzetti (2020):

Ahora bien, en ese universo limitado del que puedo dar testimonio, encuentro numerosas muestras de una capacidad creativa notable y en muchos casos inesperada. Hay pacientes que disfrutan de quedarse en su casa y encaran tareas que el ritmo de vida “normal” les impedía. Hay quien hace un curso de historia del

arte, largamente postergado; quien practica su artesanía o quien logra concretar una actividad laboral a través de las redes digitales que en “libertad” procrastinaba. (p. 102-103)

## **2.2 El Laboratorio en el Espacio Exterior**

Luego de producir los materiales coreográficos durante la primera etapa del laboratorio, la tarea consistió en reposicionar esas partituras en un espacio exterior — calle, plaza, sala, etc.— que no solo hiciera viajar tales elementos a un lugar distinto del hogar, la casa en la que se habían construido, sino que permitiera una recomposición de esos mismos materiales dancísticos de acuerdo con la impronta que ese nuevo espacio producía sobre ellos.

Esto significa que reinscribir los elementos coreográficos implicó entrar en relación directa con ese nuevo emplazamiento, para construir una composición cambiada y resignificada por las características arquitectónico-espaciales del nuevo lugar. La cualidad frugal del movimiento, su propia característica evanescente (la danza es, en esencia, un movimiento reemplazando al otro) implica que la forma de existencia en el ojo del espectador es precisamente la manera en la que un momento dancístico sustituye al otro; y esto es la composición coreográfica: el encadenamiento consciente de esos materiales para construir un sentido, una narrativa en particular.

De esta manera, la coreografía (la escritura en el espacio con el movimiento del cuerpo) entra en diálogo siempre con el lugar de ubicación de esos movimientos y, de acuerdo con ese lugar, produce un tipo de sentido u otro. Marie Bardet (2014) lo explica así:

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



Para asumir esta tarea, el nuevo emplazamiento de lo coreográfico, el laboratorio trabajó sobre los materiales dancísticos desde varias preguntas y cuestionamientos que permitieron pensar y accionar esos componentes en relación con el espacio renovado:

- a) ¿Cuánto de nuestro espacio personal, de nuestra casa, viaja con nosotros al salir al exterior?
- b) ¿Cuánto de nosotros se queda en ese espacio, esperando por nuestra vuelta?
- c) ¿Cómo percibo el espacio exterior, con respecto a mi cuerpo, y a la capacidad de mi cuerpo de moverse?
- d) ¿Me invita al movimiento el espacio exterior?
- e) ¿Cuánto de nuestra intimidad llevamos con nosotros al exterior?
- f) ¿Cuánto de nuestro movimiento, de nuestra capacidad cinética, de nuestra danza particular podemos llevar al exterior?

Estas preguntas-guía se plantearon con la intención de generar un pensamiento activo sobre lo producido en el tiempo de encierro, como una provocación a imaginar ese movimiento, esa danza no solo desde su cualidad física, sino desde lo que representó anímica y sensorialmente durante el trabajo en casa. Y en esa misma medida, en relación dialógica, de qué manera podían ser reubicados tales materiales.

Consecuentemente, el laboratorio también generó un taller para trabajar el traslado de esos elementos dancísticos y organizó las tareas de la siguiente manera:

- 1) Cada participante revisó y recuperó sus secuencias, improvisaciones y composiciones, realizadas a partir de la herramienta de *Pensamiento corpóreo*, de W. McGregor.
- 2) Estos materiales fueron pensados, imaginados en el exterior. Para ello, cada participante, desde su propio entorno geográfico (ciudad, barrio, calle, casa, etc.) creó un recorrido emocional: una cartografía sensible en la que identificó lugares que representan significativamente en su vida personal y / o artística y / o social.
- 3) Para armar la cartografía, mapa u hoja de ruta, cada estudiante luego de escoger estos lugares externos con los que se conectó por diversos motivos: memoriales, estéticos o emocionales, realizó un dibujo de cada lugar, para asentar en la memoria mental —de una manera creativa— la geografía y arquitectura del espacio.

- 4) Este gráfico o dibujo de los lugares fue acompañado de una narrativa de las razones por las que cada espacio hubo de ser elegido por el participante; entendiéndose como válida la diversidad de motivos.
- 5) A continuación, cada participante diseñó una ruta en la que organizó el orden de esos lugares, conectando la cartografía con sus razones sensibles. Esto implicó que se cree una narrativa de esta cartografía, personal de cada participante.
- 6) Para cada lugar de llegada, el participante definió un estado sensible o emocional de su cuerpo y su mente como intérprete-creador.

Por otra parte, y más allá de su cumplimiento y ejecución, estas tareas, asumidas por todos los involucrados, funcionaron como una proyección de aquello que había sido lo dancístico en el encierro, aquello que se había construido como una nueva realidad de la praxis creativa en casa, para procurar un coloquio de acciones y estrategias corporales para re-componer coreográficamente, en contacto, comunicación, fricción o vecindad con esa ubicación distinta. En esa dinámica de trabajo, se buscaba la re-significación de lo que se asumió por real, lo que se entendía por danza hasta antes del tiempo de pandemia.

Así que, en el emprendimiento de las tareas, es decir en el acto de imaginar, modelar y planificar cómo se iban a reubicar las partituras dancísticas, había también una reconstrucción de lo que se entendió por “real”. Y es particularmente interesante esa construcción de sentido, en las artes escénicas, pues como destaca David Le Breton (2010): “lo real no es para el individuo otra cosa que un teatro de proyección de significaciones que él no solo percibe, sino que, en primer lugar, concibe; es decir, modela en esquemas visuales, olfativos, táctiles, auditivos.” (p. 48)

Estas particularidades del proceso en el laboratorio nos ubican, asimismo, en lo que es la composición coreográfica: una planificación que no solo ocurre en el cuerpo y en el movimiento, sino en el pensamiento, en el acto reflexivo de imaginar un orden de elementos que construyen una forma en particular:

Coreografiar y componer coreográficamente, en consecuencia, es organizar el ímpetu de deseos y pensamientos hechos forma, para construir una unidad de elementos que produzcan otra forma que no solo los contenga, sino que los mantenga en viva relación armónica y orgánica. (Ortiz, 2019, p. 64)

Pensar en todas estas preguntas y construir la tarea de re-composición coreográfica, por otro lado, también produjo una nueva etapa de conciencia y de conocimiento del cuerpo, su movilidad física y su capacidad expresiva. En la reinsertión del cuerpo en otro

espacio, distinto al hogar y luego del encierro, la danza fue paulatinamente reconquistada; y así mismo la propiocepción de las competencias y las idoneidades corporales de cada participante se volvió a reevaluar.

### **2.3 Los productos finales**

La recuperación gradual del movimiento y la danza, en esta nueva realidad que nos tocó (y aún nos toca) vivir, fue un proceso intenso y enriquecedor. Intenso y enriquecedor porque las subjetividades y los sentires puestos en conversación, activando la práctica y construyendo los materiales desde casa, fueron atravesados por una realidad circundante que nunca antes ninguno había experimentado. Sin embargo, la misma praxis del movimiento y la danza —aun en el encierro— siempre se evidenció como una gran estrategia para enfrentar el aislamiento, la incertidumbre y, en muchos casos, el miedo.

Fue intenso y enriquecedor, también, porque se construyó una comunidad de trabajo y contención entre los participantes que, aunque remotamente conectados por las plataformas virtuales, compartieron el placer y la angustia de reinscribir la cualidad móvil de la danza, primero en un lugar confinado y, más adelante, en contacto con el exterior. Ese tránsito implicó una reactivación de los sentidos y las atenciones sobre la corporalidad de cada uno, para amplificar la experiencia y entender que todo acto creativo es producto del hacer y del pensar.

En tal sentido, aun cuando la primera opción de resultado que se hizo más evidente fue el videodanza, como superficie de inscripción de los materiales desarrollados, también se reveló la importancia de compartir el registro textual, sonoro y visual de ese proceso. Esto desembocó en la creación de un libro digital que, en varios capítulos y escrito desde las voces de todos, informa sobre la diversidad de estrategias y herramientas que fueron compartidas y subjetivadas por los participantes, como artistas escénicos y como seres humanos.

Este libro digital permitió, por otra parte, evidenciar esas estrategias y herramientas desde la perspectiva de cada uno de los intérpretes-creadores, construyendo así un banco de información racional y sensible que evidencia las particulares traducciones y transformaciones que cada uno efectuó, para enfrentar las tareas propuestas y construir esas danzas, en relación activa y estrecha con la consciencia espacial y las cargas afectivas, emotivas y experienciales de cada lugar.

Además, este registro digital permitió acceder a una perspectiva de relación con la creación del videodanza, como lenguaje audiovisual, distante en cierta medida de la inmediatez y presencia en la danza como manifestación artística. Este producto audiovisual entró, entonces, en correspondencia con la capacidad de cada participante del laboratorio de construir movimiento, de generar partituras dancísticas y de organizar esos elementos en distintos emplazamientos.

En ese proceso creativo se hizo evidente para todos, la pluralidad con la que se configuró cada entrega, cada aporte tanto para el libro digital como para el videodanza. Una pluralidad que, además, advierte sobre la cualidad misma de lo dancístico en la escena contemporánea; una diversidad que habla también de la riqueza de los procesos que implican el compartir una práctica asentada en el respeto de esa misma diversidad.

Una práctica, por tanto, que da cuenta de la riqueza que significa esa variedad, conectada por un fin común, consciente de su movilidad y multiplicidad de perspectivas; lo que habla, en el sentido más amplio del verbo, de lo que es danzar, lo que es moverse:

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. (Bardet, 2014, p. 222)

Así que *El espacio en mí* —libro y videodanza— son registros de un agenciamiento diverso, plural, realizado desde un espacio en comunidad, pero enriquecido por la heterogeneidad de las voces, los cuerpos y los pensamientos de los participantes del laboratorio. Un agenciamiento que, en construcción colectiva y subjetiva, procuró una práctica creativa crítica, no hegemónica, ampliada e inclusiva. Una práctica que da cuenta de la importancia de las artes en un contexto pandémico como el actual, en todos los sentidos.

### **3. CONCLUSIONES**

La pandemia por Covid-19 reconfiguró toda práctica y vivencia humana, en la medida en que desterritorializó los cuerpos del campo social y de las relaciones interpersonales en la búsqueda de condiciones de bioseguridad, propias de un contexto casi post-apocalíptico, para el que ningún ser humano estaba preparado.

En este campo minado de inseguridad y miedo, de preocupación y cuidado, uno de los mayores efectos secundarios fue el alejamiento del cuerpo como eje de actividad y locus de movimiento. Las artes no fueron la excepción, y, por supuesto, no lo fueron las artes escénicas tampoco. Y en ellas la falta de socialización y de movimiento corporal atentaron contra su propia ontología.

La práctica dancística en el proyecto *El espacio en mí*, del Laboratorio de Danza Contemporánea y Composición Coreográfica de la Universidad de Cuenca, abrió la posibilidad de reinterpretar el movimiento confinado y posicionarlo en el exterior, en una búsqueda por la recuperación de la movilidad y la libertad que son propias del arte de danzar. Y, en esa búsqueda también radicó la posibilidad de una reconstrucción de la propiocepción de cada participante del laboratorio, de una reconfiguración racional y sensible de sus corporalidades y sus capacidades como artistas de la escena.

En esa reconfiguración, también se significó de otra forma el espacio, como un elemento que asiste a erigir, directamente, la composición coreográfica. El espacio entonces operó como signo y significante, como narrativa y como metáfora, como causa y como consecuencia. La creación dancística fue, por tanto, un proceso de generación de sentidos afectado por el emplazamiento arquitectónico y espacial, por su huella en los cuerpos y por la manera en la que este los contuvo. Pero también ese espacio fue transfigurado por el movimiento, reinterpretado por el tránsito y la energía de la danza, para entenderlo y vivirlo de maneras remozadas, en un momento históricamente tan crítico.

Los productos finales, el libro digital y el videodanza, representaron así el lugar para compartir esa experiencia del proceso creativo, para ponerla en la palestra y buscar la reactivación de otros cuerpos, de otras sensibilidades. Para contagiar, en la mejor acepción de la palabra, del placer por el movimiento y la recuperación de la movilidad en un contexto pandémico, que redujo las posibilidades de encuentro y movilización.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Bardet, M. (2014). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

- Guzetti, C. (2020). Covid-19: un maestro loco. *¡Stop! Covid-19: ¿volver a la normalidad?* Buenos Aires, Argentina: El Psicoanalítico.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile: Metales pesados.
- Ortiz, E. (2019). Danza, cuerpo y espacio. *Teoría de la forma*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Valéry, P. (2012). *Degas, danza, dibujo*. San Cugat del Vallés, España: Nortedur.