



“SALA DE ESPERA”: UNA PROPUESTA DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN COMPARTIDA A PARTIR DEL LENGUAJE COMBINADO

"WAITING ROOM": A PROPOSAL FOR CREATION AND SHARED PRODUCTION FROM THE COMBINED LANGUAGE

Cristina Bustos
Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 1 de Noviembre de 2016
Aceptado: 1 de Diciembre de 2016

Resumen

El presente artículo se basa en el análisis de un proceso de creación compartida entre la danza, la escultura y la música, denominado Sala de espera. Proyecto que se desarrolló mediante la construcción de un montaje coreográfico que exploró las sensaciones de la inactividad, las pausas y el estatismo, utilizando como herramienta principal la tendencia compositiva del Lenguaje Combinado para su creación y producción artística.

Palabras clave: Lenguajes combinados, procesos creativos, forma, cuerpo, creación compartida.

Abstract

The present article is based on the analysis of a share creation process between dance, sculpture and music, called Sala de espera (Waiting Room). This project was developed through the creation of a choreographic composition, which explored different sensations as inactivity, pauses, and statism using as a main tool the tendency of mixing artistic languages for its artistic creation and production.

Keywords: Mixing languages, process of creation, form, body, shared creation.

1. Introducción

El presente artículo contiene el análisis de un proceso de creación compartida entre la danza, la escultura y la música, que busca constituir una respuesta a la proximidad de una investigación teórica previa, sobre la estrategia de maquinaciones planteada por el PhD. Carlos Rojas Reyes, en sus estudios sobre las Estéticas Caníbales: del canon posmoderno a las estéticas caníbales; quien propone transgredir la forma convencional multidisciplinar, en pos de construir una máquina estética abstracta generada a través del diálogo entre lenguajes artísticos, que confluyen hacia un mismo fin sinestético.

2. Metodología

La metodología del lenguaje combinado en la percepción del arte es un tema bastante ambicioso, puesto que no se lo puede justificar solamente por lo atrayente del concepto. Necesariamente se tiene que recurrir a una propuesta de producción artística que demuestre la validez de tales transgresiones sobre el uso convencional del lenguaje específico. La propuesta de producción planteada para este proceso de investigación y creación consistió en un montaje coreográfico, llamado "Sala de espera".

En sus inicios se planteó como un experimento que jugaba con las relaciones entre la textualidad del cuerpo vivo y la textualidad del cuerpo inerte, el movimiento y la quietud, la presencia física y la presencia simbólica. Buscando transgredir la forma convencional disciplinar. El interés por estudiar y analizar las características que tiene la práctica de combinar lenguajes artísticos en la escena, partió desde una curiosidad creativa por experimentar un trabajo de creación compartida tanto en la disposición como en la conformación de un producto artístico híbrido.

El desarrollo de este proyecto transitó por diversas fases de trabajo que fueron: la curiosidad por conocer al otro, el diálogo y la abstracción en torno a la temática, la hibridación y el tiempo: gesto creativo compartido, la exploración, la permeabilidad y transferencias, las presencias diferenciales y las conexiones parciales.

2.1 Necesidad y curiosidad por conocer al otro

Cuando alguien quiere cruzar un umbral, lo primero que debe existir es un interés o una curiosidad por saber lo que está del otro lado. Si no me interesa, no cruzo. El hecho de cruzar nos saca de nuestro territorio conocido. Pasamos el límite y pisamos suelo extranjero. Este viaje lo emprendemos por decisión propia, porque queremos conocer este nuevo lugar. Cruzar límites nos lleva a rebasarnos a nosotros mismos, nos expande. Ampliamos el ángulo de nuestra visión, enriquecemos nuestro vocabulario, exploramos espacios desconocidos, nos descentramos y hacemos descubrimientos. En el mundo en general, es sumamente fuerte la necesidad por descubrir. El teórico Carlos Rojas, escribe al respecto: "todo aquello que negamos corresponde a un ejercicio previo de descubrimiento", (2014) es decir no podemos negar aquello que no conocemos y en el momento en el que nos confrontamos con lo desconocido se torna indispensable descubrir.

La mixtura de lenguajes artísticos no revoluciona la obra, la expande y la enriquece. En nuestro proceso de creación mirábamos a esta mixtura como una oportunidad que

nos permitiría una apertura hacia las nuevas y desconocidas textualidades en el arte. No teníamos reparos al momento de entrar en el espacio desconocido, era una necesidad, una curiosidad por entender al otro. Como bailarina mi material sensible es la danza y el movimiento, pero no recurrí únicamente a ella porque en ese momento me encontraba demasiado quieta, sentía que no me movía y esa sensación propagó en mí un interés por otro material sensible, la escultura.

Yo me sentía escultura. Tenía una necesidad por moverme, pero no podía hacerlo. Me encontraba en un estado de estatismo. En una espera permanente siempre de algo o de alguien y eso me mantenía demasiado quieta. Miré en la escultura un canal de comunicación que me permita hacer evidente esta sensación y en el lenguaje combinado una alternativa de creación y expresión.

2.2 Diálogo y abstracción en torno a la temática

La espera en su sentido más amplio hace referencia a la acción y efecto de esperar algo o alguien. Una posición de aguardar a que determinada situación suceda, que incluye en ella misma una desesperación, una impaciencia, un tiempo contenido, una pausa. ¿Cómo traducir la espera y sus consecuencias en el cuerpo, a través de una propuesta escénica compartida?

Esta colaboración inició con el escultor Geovanny Calle, Máster en Estudios del Arte, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y artista reconocido en el medio. El hecho de recurrir al diálogo y reflexión continuos, nos permitió compartir referentes, conceptos e ideas, con el objetivo de llegar a una concreción con respecto a la temática de la espera, tanto a nivel teórico conceptual, como a nivel estético.

Nos incomodaba el hecho de que el ser humano contemporáneo se encuentre en un estado de quietud y de conformidad aletargada. La artista contemporánea Julia Cameron postula que, "el equilibrio es un estado que se logra solo a través del movimiento. Si se está demasiado quieto el desequilibrio vendrá por añadidura". (Cameron, 1996, p. 23) La espera es un estado desequilibrante, pues nos pone en pausa, nos quita el movimiento. Hoy en día, lo que se ha perdido es un sentido de movimiento. Nos perdemos la experiencia material, por tener una experiencia virtual o ficticia, atrofiando la metafísica que rodea y constituye al ser, quien es orgánicamente un ser activo y móvil.

La supuesta libertad de opinión y el respeto a la diversidad que la panfletaria política presume, es solo una ficción que el sistema ha armado para mantener al ser creativo en un estado de conformidad, lleno de condicionamientos y de falsas recompensas, causando efectos sobre el cuerpo material y espiritual del ser humano, degradando el flujo constante del movimiento interno y externo de ese ser por excelencia creativo y vivo, y manteniendo a las masas en ese mismo y dilatado silencio, al privarle de los beneficios del ruido y la revuelta.

Nos interesaba aquel cuerpo que no se revela al hecho de ser instrumentalizado por un agente externo. Aquel cuerpo que no se ha emancipado de las nociones convencionales. Que ya sea por decisión propia o impuesta se encuentra quieto,

paralizado, presente, pero sin embargo ausente. Un cuerpo que, en su imposibilidad de caminar, de avanzar, de protestar, de moverse, prefiere reconocerse por partes, provocarse un desgarramiento de sí mismo, en pos de la necesidad de encontrarse, mirarse, conocerse y reconocerse.

Pensamos también en el fenómeno de la descomposición que causa la espera. La descomposición de la personalidad, la descomposición del cuerpo, la del ser. A tal punto que se vuelve una presencia expectante del flujo y de la vida activa y se convierte en un cuerpo enfermo, atrofiado y cansado, que deja de ser sustancia, vida, energía vibrante y ruidosa, para pasar a ser un ente inerte, contemplativo y silencioso.

2.3 La hibridez y el tiempo: gesto creativo compartido

Decidimos indagar sobre el tiempo como elemento recurrente en la acción de la espera. La concepción Kantiana del tiempo dice: "El tiempo es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones...El tiempo, pues, está dado a priori. Solo en él es posible toda la realidad de los fenómenos". (Kant, 2003, p. 104) El fenómeno de la espera se da a través de la representación del tiempo y es por este que se presentan sus intuiciones. La espera es un fenómeno que va de la mano con el tiempo. Es absolutamente temporal y cuando uno está en estado de expectación lo que se invierte es tiempo. Por lo tanto, para que la acción de la espera se dé, es necesario la representación del tiempo y su abstracción.

Partiendo de estas ideas, pensamos en las salas de espera como espacios físicos propios de esta acción. Entonces hicimos algunas visitas de campo a diferentes salas de espera de la ciudad, como por ejemplo las salas de espera de hospitales, bancos, empresas, centros de atención al cliente, oficinas públicas y privadas, paradas de buses, aeropuertos y terminales. Aquí aplicamos el procedimiento de la observación in situ para poder recoger material visual y sensorial y luego someterlo a una traducción mediante la creación del gesto y del movimiento. Tuvimos acceso a una serie de elementos visuales, sonoros y físicos, en base a los cuales, elaboramos bocetos de salas de espera a manera de dibujos desde la escultura y a manera de imágenes, formas corporales y secuencias de movimientos desde la danza.

Durante los ensayos, tenía dificultad de verme al mismo tiempo como bailarina y como coreógrafa. Entonces decidí trabajar con una bailarina egresada de la facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, con quien pude tener acceso a mirar el trabajo desde afuera y tener una perspectiva del cuerpo y del movimiento más concreta y clara. Realizamos pruebas con el objeto *silla* como dispositivo base de representación, mediante secuencias dirigidas e improvisaciones. Junto con el escultor, pudimos mirar la fusión que se producía al utilizar el objeto como una extensión del cuerpo de la bailarina y el fenómeno que producía su presencia como un personaje más dentro de la escena, produciendo los siguientes bocetos: Véase en el gráfico. (Figura 1)

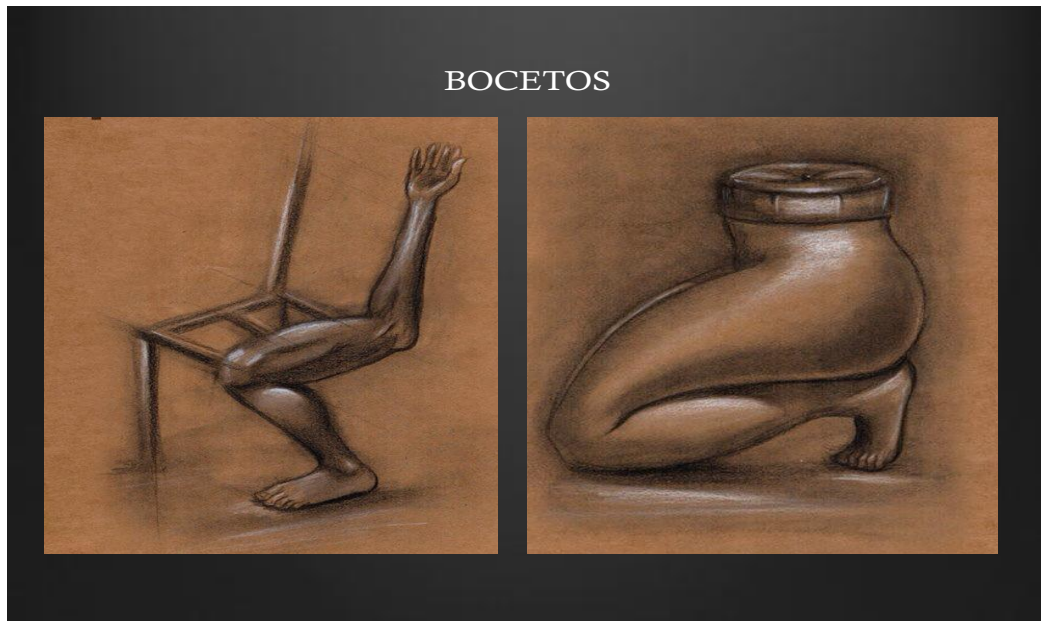


Figura1. Boceto número 1- 2. Escultor Geovanny Calle

Al mirar estos bocetos, miramos hibridez. El hibridismo produce códigos que se contaminan mutuamente hasta generar creaciones artísticas donde los límites entre dispositivo y disposición son cada vez menos perceptibles. Para entender mejor a que se refiere el dispositivo y la disposición tomamos esta cita de Rojas en la cual explica que:

Las disposiciones conducen a dispositivos; y estos no son sino determinadas disposiciones.... son precisamente esas disposiciones las que establecen los modos en que se darán las realidades específicas. Se tiene que resaltar el dispositivo como “conjunto heterogéneo” que constituye una red –un campo-, que establece tanto los elementos que le pertenecen como las reglas a las que están sometidos. (2014)

Las disposiciones son por lo tanto todos los procedimientos, reglas, herramientas, mapeos, limitaciones y maquinaciones que nos permiten visualizar un dispositivo. Esto tiene que ver directamente con la FORMA CON MAYÚSCULA y con la forma con minúscula, que Rojas plantea en sus estudios sobre la forma y explica: “La FORMA con mayúscula vendría a ser el principio generador, la forma amorfa o embrionaria y la forma con minúscula vendría a ser los resultados tras el proceso de distinción, es decir la nueva forma.” (Rojas, 2014) En este sentido, el dispositivo sería toda aquella FORMA con mayúscula, en nuestro caso el objeto silla y las disposiciones serían esas formas con minúscula que representan todos los ejercicios de distinción y todas aquellas reglas puestas en práctica para su traducción en una nueva forma.

El mundo se ordena una y otra vez en formas. Justo cuando deshago algo genero nuevas formas y son sus disposiciones las que producen el movimiento en el mundo y llevan tanto al arte como al ser a su encuentro con la novedad. Los objetos escultóricos de sala de espera respondieron a una lógica que partió del hecho de desordenar las formas como disposiciones para aprovechar el ruido y el caos generados y entonces organizar nuevos dispositivos, nuevas formas, nuevos desórdenes. Obsérvese en el gráfico (Figura 2)



Fig. 2 Loie Fuller, Danza Serpentina, 1887 & Objeto Escultórico, "Sala de Espera" 2015

Estos objetos en su esencia son un desorden, en donde la forma casi se vuelve una ficción, en donde desorganizamos el uso cotidiano del objeto y su imagen y lo organizamos en un nuevo objeto-forma, intervenido por las disposiciones que el dispositivo generó en el acto creativo. Podemos decir, por lo tanto, que tanto la hibridación como la forma corresponden a un momento previo de desorden y que el elemento del tiempo fue el que nos permitió visualizarlo y recurrir a la opción de la reorganización, para lo cual aplicamos diversos procedimientos.

2.4 Procedimientos de creación: exploración, permeabilidad y transferencias, presencias diferenciales, conexiones parciales.

2.4.1 Exploración

La exploración se refiere al estudio minucioso que hacemos de un fenómeno, idea o tema, para entonces accionar en consecuencia. Es decir, inmiscuirse en un fenómeno, situación o experiencia y proceder a examinarlo, reconocerlo, averiguarlo o registrarlo. La exploración pertenece entonces a dos momentos, el primero en el cual uno se inserta de lleno en el tema u objeto a investigar, para luego examinarlo y conocerlo a profundidad. Va de la mano con la experimentación, pues es por medio de esta que podemos comprobar un fenómeno y llegar a ese conocimiento profundo.

En el arte en general, la exploración es una de las herramientas más útiles, sobre todo en las artes vivas en donde la experiencia produce el descubrimiento. Para explorar en un proceso creativo se necesita un ojo sensible, de ese que nos habla Marina Garcés, quien menciona que lo que hace una mirada periférica es relacionar lo enfocado con lo no enfocando, tomando la suficiente distancia para poder mirar, persiguiendo los ángulos ciegos, liberando la atención del foco y expandiendo la atención. La exploración, sin lugar a dudas, es un ejercicio de mirada. Una mirada que despierta la

sensibilidad y la atención sobre los hechos y los fenómenos que sean de interés para el creador. Una búsqueda minuciosa y repetitiva sobre ese mundo no directamente visible. En nuestro caso ese mundo denominado cuerpo, tiempo y espera.

Los primeros ejercicios exploratorios fueron realizados en base a la creación de secuencias de movimiento y metáforas. Comenzamos primero con una sola bailarina con la cual logramos un primer acercamiento al tipo de cuerpo que queríamos obtener. Seleccionamos al objeto silla como símbolo referente a la espera mismo que en encuentro con ese cuerpo nos evidenció las primeras formas híbridas que constituyeron la obra. Después de un tiempo surgió la necesidad de invitar a más bailarines al proceso de creación, debido a que el espacio exigía ser llenado por muchas presencias, que evidencien las diferencias, pues no todas las esperas son iguales. Queríamos generar imágenes en donde el espectador pudiese mirar distintas clases de espera y distintos cuerpos en ese estado.

En la mayoría de las visitas de campo que realizamos a las diferentes salas de espera de la ciudad, pudimos observar la aglomeración de mucha gente, cuerpos y presencias. Era común la sensación de estar inmerso en la masa, de confundirse entre las varias y numerosas presencias y sensaciones. Por lo tanto, invitamos a un total de once bailarines, todos estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, quienes participaron en el proceso de creación no únicamente como intérpretes, sino como intérpretes-creadores activos del diálogo y el encuentro entre las artes diferenciadas.

¿Cómo traducir todas aquellas reflexiones, sensaciones, emociones e imágenes que había arrojado la exploración hasta el momento? Durante la exploración alrededor de la temática pudimos observar distintos tipos de espera; esperas concretas, simbólicas, fenomenológicas, conscientes e inconscientes, esperas impuestas, esperas secretas, esperas por elección propia, esperas eternas. Por ello, recurrimos a las analogías como procedimiento de creación, pues al ser varias las esperas, eran varios los cuerpos y sus efectos y afectos. Entonces se les pidió a los bailarines pensar en cuál era su espera actual. Es decir, ¿en ese momento de su vida qué era lo que ellos estaban esperando? Y que, a partir de sus respuestas e imágenes mentales, elaborarían una secuencia de movimientos cuya única intención era mostrar su espera individual. Dibujar con sus cuerpos aquella espera en un determinado espacio y tiempo.

Mediante estas analogías pudimos obtener un primer esqueleto conformado por solos de movimiento inéditos. Luego se les pidió integrar a sus estructuras de movimiento el objeto silla y se les pidió hacer uso del mismo también mediante la analogía. Es decir, mirar al objeto como elemento constitutivo de sus esperas. Por ejemplo, si alguien esperaba por un viaje, la silla se convertiría en su equipaje. Al ubicar estos solos en una misma espacialidad y temporalidad se desarrollaron encuentros y relaciones provocados por el azar. Esto nos permitió juntar cada uno de los materiales individuales en una sola estructura compositiva. Creando mediante esta exploración, un grupal de presencias en estado de espera, traducidas mediante el movimiento y su expresión contenida.

Un segundo material, se dio a partir del análisis de la obra *Tráiler* de la artista plástica Nicola Constantino. Haciendo uso del procedimiento de la subjetivación, se les

pidió a los bailarines mirar la obra no menos de tres veces consecutivas y luego escribir todas aquellas sensaciones experimentadas por ellos durante la experiencia. Esta obra nos interesó debido al hecho de mirarnos a nosotros mismos como materia, de construirnos como forma inerte, como sustancia más que como esencia. Sin embargo, dejamos que las subjetividades de cada bailarín se hicieran presentes mediante este análisis y que le arrojaron al proceso una dosis de escritura personal mediante sus mentes y sus cuerpos. (Figura 3)



Figura 3 Registros fotográficos ensayos proyecto Sala de Espera

Para el tercer material recurrimos al fraseo, la teoría del fraseo es la organización del movimiento en el diseño corporal, sea este individual o grupal. El movimiento fraseado corresponde a una descarga de energía con diferentes intensidades y principios, seguidos de una pausa, ajustándose al esquema del esfuerzo y reposo del propio cuerpo. Mediante el fraseo del movimiento llegamos a crear un cuerpo coreográfico extenso que luego fue organizado en distintos momentos de la obra. Además, al ser el fraseo un material conocido por todos los intérpretes, este les entregó seguridad y fecundó un código de movimiento que nos sirvió como training para aproximarnos a una forma homogénea de movimiento y al mismo tiempo entender nuestras heterogeneidades e individualidades desde y hacia el cuerpo y el movimiento.

El cuarto material trabajo sobre el gesto y para esto seleccionamos una película dramática de Estados Unidos estrenada en el año 2002 y dirigida por Stephen Daldry titulada *The hours*, para aplicar un ejercicio de intertextualidad a partir de las imágenes que proporcionaba la película y entonces a partir de ciertas escenas, extraer un número específico de gestos y apropiarse de ellos para la creación de un momento gestual-corporal que conste de no menos de doce tiempos de partituras. Los resultados obtenidos tras esta actividad fueron muy enriquecedores para la obra, puesto que los gestos seleccionados se evidenciaron en sus partituras y eso me permitió organizar estos materiales dentro de ciertos parámetros de velocidad y duración y crear así un cuadro solo de gestos que le dieron un respiro al ritmo que la obra tenía hasta entonces y le

entregaron detalles a cada cuerpo permitiendo así mirar sus individualidades y nivel de propuesta.

Otra herramienta explorada fue la construcción de topografías espaciales, que permitieron graficar un mapeo de la obra de inicio a fin, construyendo entonces una topografía global, una topografía de obra, cuyo interés era permitir que la danza y la escultura coexistan en la escena y transformen de una u otra manera el espacio y el tiempo. La exploración se desarrolló con los objetos escultóricos y la adaptación de la estructura coreográfica a la presencia de los mismos. Tras varias pruebas, se decidió crear espacios indistintos para cada lenguaje y así intervenir en el espacio del otro, sin transgredirlo, sino únicamente habitándolo y dejándose afectar por esa coexistencia. (Figura 4)



Figura 4. Registros fotográficos ensayos proyecto "Sala de espera"

El encuentro con la escultura abrió más de un espacio para la exploración, en un inicio se les pidió a los bailarines explorar sobre la sensación de inmovilidad que el material producía sobre sus cuerpos, trabajar sobre esa imposibilidad recorriendo cada sensación provocada, pues todo lo que hay no se agota en lo visible, al contrario, son precisamente esas sensaciones invisibles al ojo, la fuente de muchas visualidades en la escena y fuera de ella.

La intención era insertar memorias en la materia que nos permitan jugar con diversas formas, volúmenes, texturas y colores, siendo fiel a la energía sustraída por cada cuerpo y a las sensaciones y emociones por ellos experimentadas tras la aplicación de este material. Esta actividad fue el primer ejercicio de cruce de sensaciones, pues los bailarines pudieron experimentar la sensación de la quietud impuesta, transformando sus estructuras corporales. (Figura 5)



Figura 5. Registros fotográficos proceso de construcción de esculturas obra Sala de Espera

Se creó un total de 10 esculturas, en base a la técnica del negativo sobre el cuerpo usando yeso y parafina. Estos fueron tomados a manera de positivos fotográficos con el fin de conseguir negativos con volumen de sus partes del cuerpo, para después anexarlas a las sillas y crear objetos no convencionales en base al contenido de la atrofia y de la espera impuesta. (Figura 6)



Figura 6. Objetos escultóricos. Geovanny Calle. “Sala de espera”

2.4.2 Permeabilidad y transferencias

La permeabilidad es la capacidad que tiene un material de permitirle a un flujo que lo atraviese sin alterar su estructura interna. En nuestro caso lo que buscamos en el

proceso de creación es que tanto la danza como la escultura se atraviesen, pero que no por ello dejen de ser lo que son. Transferir por otro lado, significa trasladar o enviar una cosa desde un sitio hacia otro. Tanto la permeabilidad como la transferencia coinciden en sus principios y definiciones, lo que diferencia a la transferencia de la permeabilidad, es que la permeabilidad es una actitud y no necesariamente implica un intercambio. La transferencia por otro lado, es la acción de intercambio por la característica de compartir el espacio y tiempo.

Para que las transferencias acontezcan dentro de la creación, es necesario una complementariedad de espacio y de tiempo, una resonancia constante entre las artes involucradas y esto se da antes de cualquier codificación, es decir, antes de llegar a ningún tipo de organicidad desde ninguna de las artes presentes. Si las artes se encuentran después de ya haberse codificado por separado, las transferencias de uno a otro lenguaje son más complejas, debido a que no es un solo fenómeno combinado, sino dos fenómenos que al encontrarse manejan códigos formales y conceptuales distintos, que pueden llegar a ser permeables, pero ya sobre cada una particularmente, no sobre una misma materia, sino sobre una misma organicidad.

Por esa razón, es muy importante que si se trabaja por medio del lenguaje combinado, las artes tengan un encuentro de inicio a fin en el proceso creativo, pues la afectación por la transferencia y la permeabilidad, es un efecto que no se da sobre ninguno de los lenguajes artísticos, sino se da sobre la obra, pues lo que hay que entender, es que para que exista una transformación bidireccional entre dos o más lenguajes artísticos que coexisten, proponen e inciden en una creación, tiene que existir una temporalidad en la cual los lenguajes habiten el mismo espacio y tiempo durante el proceso creativo. De otra forma podría haber incidencias o afecciones en uno u otro lenguaje, pero por separado, entonces el resultado o producto final de cada uno de los lenguajes terminará siendo específico, no combinado.

Para esto es necesario rodearse de todo un equipo de trabajo que esté interesado desde un principio en un proceso de creación, no únicamente en un producto estético o en un resultado final. Además, es necesario que compartan la misma actitud de trabajo. Es decir, que compartan a más de los intereses investigativos, un compromiso de apertura hacia la experimentación, diálogo y exploración. Un nivel de propuesta proactivo, no pasivo. Un cuidado con el registro y la sistematización del proceso, creando una permeabilidad que permita transferencias entre los mismos, pues las perspectivas únicas no existen, al contrario, es la diferencia la que nos permite saborear una combinación.

Tras la organización de varios momentos escénicos construidos en la sala de ensayo y con un total de cinco esculturas terminadas, decidimos realizar una primera muestra de la obra al público. Queríamos mirar que ejercicios escénicos estaban funcionando y cuales no, cuales generaban transferencias y eran lo suficientemente permeables para las mismas. Se afirma que un material es permeable si deja pasar a través de él una cantidad apreciable de fluido en un tiempo dado. Al tener en escena a la danza y a la escultura juntos, pudimos mirar las imágenes que puedan llegar a generarse, las relaciones entre la materia y los cuerpos y el uso del espacio y tiempo en una misma estructura compositiva.

A pesar de intentar tener una actitud porosa y permeable, al momento de coexistir con el otro, el proceso entró en un estado de crisis e inestabilidad, el material no llegaba a combinarse. Los objetos cumplían una función escenográfica, pero no llegaban a tener una presencia lo suficientemente fuerte. No se estaba logrando una verdadera permeabilidad. Los bailarines tuvieron varios ensayos con los objetos escultóricos, los cuales eran utilizados como extensiones de sus movimientos para crear formas, situaciones e imágenes conjuntas, sin embargo, nos faltaba mirar la combinación. Necesitábamos una presencia más significativa, activa y simbólica de las esculturas, para que no fuesen únicamente objetos escenográficos y para que la danza pudiese convivir con sus presencias, más que opacarlas o solo utilizarlas.

El espacio en el que decidimos llevar a cabo la obra, era un patio bastante amplio, que se encuentra en el centro del Museo de la Ciudad, rodeado por una serie de pilares y un pasillo largo en frentes de acción. Al ser un lugar tan amplio, tanto los cuerpos sonoros, como los cuerpos físicos y las esculturas perdieron fuerza y presencia, se diluyeron en el espacio y el tiempo se torno mucho más lento y difícil de sostener en escena. El espacio definitivamente era un reto, pues en su complejidad se encontraba inmersa además la complejidad del lenguaje combinado y el manejo adecuado del tiempo. El tiempo como una gran ola sobre la que siempre intentamos mantenernos sin caer, que es el manejo del ritmo que sostiene todo ejercicio escénico.

Durante toda esta ola temporal realizamos diversas transferencias, es decir trasladábamos una cosa desde un sitio hacia otro, intercambiábamos experiencias y materiales y jugábamos con la permeabilidad. El escultor observaba a los bailarines durante los ensayos y esto le permitió visualizar las posturas corporales y las fusiones para cada una de las esculturas. Sin embargo, queríamos evidenciar nuevas posibilidades perceptivas y por ello empezamos a inmiscuirnos también con el sonido; se invitó al compositor Pedro Astudillo graduado de la Universidad Cuenca, como otro participante dentro del lenguaje combinado, y para que nos brindase más posibilidades de transferencias. La propuesta sonora se basó en la espera como acción sonora y en la relación música - espacio. El repertorio musical se lo realizó con instrumentos alternativos, contemporáneos y percutivos interpretados en vivo y además incluyó el uso de máquinas de escribir.

Estos instrumentos tenían la particularidad de ser fabricados por los estudiantes de la carrera de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en base a la temática de la espera: copas afinadas, marimba pentatónica en F de madera, instrumentos de percusión menor (Castañuelas, tambores, cajas de cerámica, marimba atonal de metal, bombo andino fabricado y la realización de partituras para máquinas de escribir. Obsérvese en el gráfico (Figura 7)

Cada instrumento fue utilizado para lograr el tono adecuado que resonara con los diversos momentos de la obra. La ejecución se la hizo en vivo el día del estreno y estuvo a cargo de Pedro Astudillo, Marcelo Villacis, David Zhunio, Geovany Sagbay y Jose Luis Niveló. Mediante la combinación del cuerpo coreográfico, plástico lumínico y sonoro, empezamos a medir el nivel de afectación y transformación entre el objeto-arte, cuerpo-movimiento y sonido-afecto/efecto, así como la construcción y deconstrucción de atmósferas espaciales mediante la iluminación.



Figura 8. Instrumentos musicales. Registro Fotográfico: Pedro Astudillo Aguilera

2.4.3 Presencias diferenciales

Para entender el concepto de presencia, tomamos el principio de las filosofías deconstructivas, las cuales nos llevan a reflexionar no solo sobre lo que está en escena, sino también sobre lo que dejamos de lado. Según el Director escénico Javier Andrade Córdova, en su lectura sobre la presencia diferencial de Deleuze realizada por Laura Cull, expresa:

La presencia es el resultado del proceso permanente de cambio al cual está sometido el sujeto escénico, la presencia es un flujo dinámico en proceso de metamorfosis, lo cual implica la posibilidad de desobjetivación y desequilibrio, a partir de lo cual se producen nuevas síntesis que reconfiguran al sujeto Andrade. J (2016)

En concreto, esto significa que cuando decido evidenciar una presencia en escena, sintetizo las percepciones que se originan en la imagen, el movimiento, el sonido, la acción, el cuerpo, el objeto para un continuo devenir. Ese compendio es el resultado de dejar miles de otras posibilidades en el camino y abrir millares de potencialidades más, no es fija, está en constante cambio, en un flujo dinámico de metamorfosis. En un particular instante, está llega a ser una presencia, ese aquí y ahora es lo que hace que la misma aparezca. Aquello que no está presente en una síntesis determinada, sin embargo, permanece no como ausencia sino como presencia potencial que puede volver a re-sintetizarse en otro momento. En el arte debemos estar, por lo tanto, dispuestos al desequilibrio, pues esas síntesis inmediatas y todo lo que dejamos hacen posible la presencia.

En *Sala de espera* estas presencias fueron aquellas en las que se provocaba un cambio tanto en el intérprete, objeto o sonido y entonces ese flujo de transformación o sintetización provocaba la presencia. Un ejemplo de esto, fue la primera escena de la obra, en donde una bailarina se encontraba sobre una de las esculturas, con todo su cuerpo lleno de alginato fresco. Ella desarrollaba movimientos muy leves y suaves a

manera de impulsos, mientras trabajaba la imposibilidad de movimiento provocada por el material, además del frío intenso que sentía su cuerpo. Durante la escena intentaba repetitivamente retirarse el alginato parte por parte, a la vez que experimentaba un temblor constante y movimientos a partir de la sensación de la atrofia y la espera impuesta. La metáfora trabajada, era la necesidad de salirse del molde establecido por el otro, los otros o la sociedad en sí.

Esta presencia fue construida a manera de imagen, dando el efecto de un cambio de piel o un desmembramiento del cuerpo y se hizo diferencial debido a la transformación que sufrió el cuerpo de la intérprete y las provocaciones que generó en el público. Por ejemplo, debido al frío intenso, su cuerpo no dejaba de temblar y fue ese temblor incontrolable lo que cambió la escena y la llenó de significaciones y sintetizaciones diferenciales con respecto a los otros momentos y presencias de la obra.

Otro ejemplo de estas presencias diferenciales, fue una caminata lenta y constante que hacía una de las bailarinas, cruzando el espacio de un extremo al otro transversalmente. Mientras esquivaba las esculturas ubicadas en el espacio se escuchaba un tono repetitivo ausente de ritmo, como el sonido de una coma, largo y constante, es decir la transfiguración de la espera como un tono modal y su analogía con la muerte. Esta imagen llegó a ser presencia diferencial, debido a los cambios corporales y emotivos que sufrió la intérprete al caminar tan lentamente por el espacio y con la audiencia observándola. Hubo gestos corporales y faciales que hicieron de este momento un flujo constante de metamorfosis ya sea desde el cuerpo de la bailarina como desde las sensaciones vividas por el espectador.

Sin embargo, no todas las presencias generadas durante la obra fueron diferenciales, pues no ocasionaron un cambio o una metamorfosis que potencie o sintetice la presencia. Los músicos en vivo, por ejemplo, sin duda marcaban una presencia importante dentro de la obra y contribuyeron de forma constante a la construcción global del proceso creativo, pero no provocó un cambio o una transformación que la convierta en una presencia diferencial clara.

Con la presencia de la música y el diseño y manejo de la planta de luces, la obra se pudo organizar en distintos momentos. Uno para la danza, otro para la escultura y otro específicamente para la música. Así como también había momentos, en los cuales los tres lenguajes engendraron presencias compartidas o por otro lado se ocasionaban presencias diferenciales. Por otro lado, la construcción dramática de la obra fue a partir de atmósferas espaciales. Creamos una sala de espera ficticia, con presencias y esperas simbólicas traducidas en cuerpos, esculturas y sonoridades en vivo, que se encontraban y se distanciaban repetidas veces durante el desarrollo de la obra. Andrés Ordoñez uno de los intérpretes de esta obra, escribe al respecto:

Sala de Espera ha sido un trabajo lleno de una experiencia enriquecedora debido a la búsqueda de un solo lenguaje coexistente entre diversas textualidades. Es un proyecto basado en la búsqueda de un diálogo interdisciplinario entre diversas artes (Música, Danza/Teatro, Escultura) con la idea de llegar a una reflexión sobre este cuerpo contemporáneo que divaga sobre una espera constante. Las coexistencias de diversas textualidades provocan la superposición de varias capas dentro de la escena, capas que constantemente están cambiando. Capas que fueron construidas a través de diversas

técnicas y herramientas planteadas por el director. Es importante recalcar el diálogo existente entre todos los elementos de la obra (cuerpo, danza, escultura, iluminación, música). Estos elementos son generadores de significados ante el espectador y por lo tanto dan lecturas, que son interpretadas y nos permiten tanto como intérpretes, directores o espectadores llegar a una reflexión sobre lo propuesto¹.

En conclusión, diríamos que la presencia es lo que está y lo que no está sobre la escena luego del ejercicio de síntesis y que el resultado estético logrado en la obra respondió a esta lógica de creación de presencias y presencias diferenciales en base al lenguaje combinado. En donde cada una de las síntesis también fue el resultado de una combinación, pues cada lenguaje trabajaba a manera de un sujeto y sobre subjetividades específicas y combinadas. En la siguiente imagen podemos observar estas diversas presencias y su correspondencia en la escena. (Figura 9)



Figura 9. Registro Fotográfico Sala de Espera

2.4.4 Conexiones parciales

El lenguaje combinado es una tendencia compositiva polifacética y extensa y por ello pensamos que para este análisis podemos asociar nuestro proceso creativo Sala de

¹ A. Ordoñez, comunicación personal, 24 de octubre de 2016.

Espera, con la teoría planteada por el teórico Carlos Rojas, en su *Estética de las Conexiones Parciales*. ¿Qué es una conexión parcial y que implicaciones tiene dentro de la creación artística?, ¿hasta qué punto coincide el principio de las conexiones parciales con la tendencia compositiva del lenguaje combinado? Son las preguntas sobre las que basaremos esta reflexión. Este es el principio sobre el cual Rojas explica la *Estética de las Conexiones Parciales*, y para esto utiliza el término cyborg, que lo aplica más allá de su uso corriente y de su origen y escribe:

(...) Ciborg en el sentido de entidades que viven como unidades autónomas, autosuficientes, con sus propias reglas; pero que en un momento dado entran en composición con otras entidades igualmente autónomas, en donde ninguna se disuelve, ni pierde sus características, sino que cada una aporta aspectos que a la otra le faltan o le son extraños, exteriores. (Rojas, 2014)

En concordancia con el análisis de nuestro proceso creativo, podemos decir que, tanto la danza como la escultura fueron entidades autónomas, (ciborgs), en donde a pesar de la combinación que ambos experimentaron durante el proceso creativo, en su resultado estético final, ninguna se disolvió, ni se perdió. La danza siguió siendo danza y la escultura siguió siendo escultura. Incluso la música, que a pesar de ser el lenguaje que más tarde entró al proceso, y que también se abrió a la búsqueda por la combinación de nuevos cuerpos sonoros, nuevas formas musicales, tampoco dejó de ser música.

Esto se debió a que todos y cada uno de los lenguajes artísticos que convivieron y habitaron en *Sala de Espera*, formaban un todo, que era la obra. En otras palabras, todos entraron en la lógica de las Conexiones Parciales, en donde establecieron ciertos saltos y relaciones que el proceso exigía, llegando a ser parte de un todo, pero provisional, pues las conexiones parciales realizadas por cada lenguaje artístico podían deshacerse y romper los nexos entre ellos, en el momento que sea. Es decir, desplazarse hacia nuevos espacios, hacia nuevas síntesis, hacia un nuevo todo.

La creación artística hoy en día se basa en el proceso, no únicamente en el resultado formal. Y es justamente en el proceso en donde yo puedo escoger mi procedimiento de creación. "El mundo no está hecho de cosas cerradas, completas, definitivas, sino de partes. Lo que dicen las conexiones parciales es que la realidad entera está hecha de partes y no de un todo." (Rojas, 2012) Los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica, aislada de las demás. Al contrario, se interrelacionan propiciando la ampliación de los horizontes creativos.

En el mundo de las artes y de modo especial en las artes escénicas, estamos constantemente confrontados con tendencias opuestas que nos desgarran; de una parte, la orientación aún persistente de producir obras integrales, completas, cerradas, muy cercanas a los proyectos modernos; y de otra, el empuje de la posmodernidad que, a pesar de su crisis, sigue predominando en las esferas más contemporáneas y experimentales, en las que se privilegia el fragmento, la disolución, la ruptura de las significaciones, el performance sobre el texto. Parecería que estamos condenados a elegir entre uno de los dos cuernos del dilema. (Rojas, 2014)

Entender la combinación de lenguajes como una conexión parcial, lleva al proceso creativo a ocupar no uno sino varios espacios de acción, pues cada material generado desde cada lenguaje le es útil y le sirve al otro. Sin tratarse tampoco de tomar todo y re usarlo, sino más bien medir el nivel de afección que sufre el proceso creativo al momento de conjugar lenguajes y aplicarlos como una tendencia compositiva que está encontrando su sendero. Y que mientras más irregularidades se presenten en ese sendero, más seguro y confiable será el mismo. Pues esta irregularidad arrojará verdades y componentes que mediante el ensayo-error o la conexión parcial, pueden evidenciarse. Activando procesos de comprensión que rompan la inmediatez temporal y permitan una apertura.

3. Conclusiones

Una primera conclusión fundamental es, que el lenguaje combinado entrega la posibilidad del redescubrimiento de las disciplinas independientes que se aproximan para configurarlo, es decir, el otro produce el reconocimiento de las virtudes, esencias y límites de cada disciplina, permitiendo una profundización de su comprensión. En tal sentido, los participantes de esta experiencia, tanto desde la danza como desde la escultura y la música, retornamos a nuestros espacios disciplinarios corrientes de ejercicio creativo, enriquecidos por una percepción de nuestras disciplinas que solo es posible desde la perspectiva particular que nos brinda el ejercicio de encuentro combinatorio con las otras. Esta tendencia compositiva nos brinda una posibilidad de auto-reconocimiento, a partir del diálogo con otras materialidades y dinámicas.

En ese marco debemos concluir que, la combinación y la colaboración entre las artes, amplían, profundizan y cambian los métodos de composición. Le entregan vitalidad a cada área artística y les permiten accionar como un canal de expresión estética y conceptual. En el caso de la danza, revelan otras formas de narrar con el cuerpo, por ejemplo. Asimismo, la escultura y sus formas le proveen a la obra de una materialidad poética, en donde la espera es tratada en base a imágenes transfiguradas y simbólicas. El movimiento de los cuerpos en el espacio genera varias atmósferas y estados que le llevan al espectador a transitar por cada uno de ellos y involucrarse en cada una de las presencias. Los músicos en vivo aportaron energía y en conjunto con el movimiento y las dinámicas espaciales desarrolladas por los bailarines, acrecentó y añadió sorpresa a lo que pasa durante el desarrollo de la obra.

Por otra parte, asimismo es posible profundizar en el entendimiento que los modos de expresar, de interpretar y de concebir un proceso creativo, no se encuentran arraigados en una sola disciplina o técnica específica aislada de las demás disciplinas o lenguajes, al contrario, estos se interrelacionan ampliando los horizontes creativos y sus fronteras. El lenguaje combinado nos permite aproximarnos a las raíces comunes desde las cuales surgen todas las formas artísticas desde una experiencia de expansión ideológica conceptual y estética, en donde la complicidad y la entrega mutua, son fundamentos de trabajo entre creadores e intérpretes, ya que solo a través de estos podemos conectarnos profundamente con el otro, y llevar las ideas, las formas, los sonidos y los movimientos de uno, hacia el cuerpo o la presencia del otro.

En nuestra propuesta creativa, "Sala de espera", los cuerpos en movimiento ingresaban en la presencia escultórica y la transformaban. La presencia de los cuerpos

sonoros cruzaba sus límites con la presencia de las máquinas de escribir como elementos no cotidianos a la ejecución musical, siendo actores inmersos en la escena, más que solamente ejecutantes. Los cuerpos estáticos entre las esculturas jugaban con los límites entre lo material y lo inmaterial, y experimentaban la quietud impuesta construyendo una imagen híbrida de seres inertes y vivientes. El material escultórico colocado sobre los cuerpos de los bailarines provocaba imágenes ambiguas entre el material mineral o sintético y el cuerpo vivo, entre el objeto y el ser humano.

Por otra parte, además, es necesario concluir que el lenguaje combinado, al no ser hermético ni estático, no es un ente monolítico inalterable en el trayecto de una obra, sino que debe ser entendido como un proceso en el cual, sobre las fronteras se dan flujos de doble vía, así como, el surgimiento de estados especiales de hibridez. En nuestro caso, diríamos que la obra se configura por un tejido de momentos entre los cuales se cuentan: dinámicas generadas desde la danza hacia la escultura, dinámicas en el sentido contrario, momentos de hibridez, así como también trayectos en los cuales las disciplinas se mantienen independientes. Esta diversidad de circunstancias disciplinarias procura una gran riqueza textual a las obras de lenguajes combinados que producen una dinámica intensa alrededor de los límites, haciéndolos evidentes en unas ocasiones y diluyéndolos en otras.

En tal sentido, el lenguaje combinado está situado en los límites mismos entre los géneros artísticos tradicionales y nuevos, y, al estar basado en la diferencia, aplica la mezcla de prácticas artísticas consideradas como diversas, convirtiéndose en un arte híbrido. Esto nos lleva a reflexionar sobre las referencias cruzadas con otras disciplinas y nos inserta en un proceso heterogéneo, de carácter múltiple, que no busca especificidad, ni se deja delimitar dentro de una sola disciplina. Un aspecto muy importante que hemos podido reconocer en la experiencia llevada adelante, es que en el encuentro entre disciplinas se producen fricciones como producto de que sus materialidades tienen características diversas. Para la resolución de esas tensiones no existen recetas compositivas. Aquellas deben ser observadas de manera específica y resueltas en el proceso en base a la reflexión crítica sobre el mismo. En nuestro caso, por ejemplo, la condición esencialmente espacial de la escultura, dio lugar a que, en el encuentro con la danza, un arte espaciotemporal, se determine una fricción alrededor del tratamiento de la temporalidad en el proceso escultórico. Esta puede llegar a integrarse a dicho proceso dando lugar a una hibridación, o, por el contrario, el sentido del tiempo queda ajeno al objeto escultórico.

En tal sentido, el lenguaje combinado requiere del desarrollo de estrategias de creación, de tácticas, procedimientos especiales, que implican la apertura y ampliación y profundización de las estrategias de creación individuales de cada disciplina, así como del desarrollo de estrategias nuevas, desde una mirada ampliada y transversal, aquellas que generan objetivos comunes para todos los creadores y producen formas de trabajo, procesos y resultados proporcionados por la experiencia compartida y la apertura hacia una hibridez.

No podemos dejar de mencionar como conclusión que el lenguaje combinado tiene implicaciones singulares en términos de organización, logística y trabajo en equipo. Esto exige un esfuerzo adicional para lograr una conexión profunda entre los creadores participantes y así llevar las ideas, movimientos, sonidos y corporalidades de cada uno a

una consolidación única. Las relaciones que se establecieron durante este proceso de creación ayudaron a crear un acercamiento y una compenetración entre los participantes, generando redes de contacto y de influencia multidireccionales.

Para finalizar estas conclusiones, queremos decir, además, que tras observar desde la distancia nuestro proceso creativo, evidenciamos aún más la importancia que tienen el analizar y el sistematizar los procesos de creación, pues solo a través de ello llegamos a un entendimiento de nuestra propia práctica como creadores y a resoluciones satisfactorias de los errores, dudas y conflictos que son parte integrante de todo proceso creativo. En este sentido, aspiramos a que esta tesis haga aportes tanto en relación con las formas de análisis y documentación de los procesos de creación, como en lo que tiene que ver con las estrategias que se toman para abordar un tema e integrar disciplinas artísticas.

Bibliografía

- Arreguín, L. G. (2011). Utilización de Lenguaje Interdisciplinario y de Lenguaje Multimedia en la Danza Contemporánea. (Programa de doctorado en Artes Visuales y Multimedia). Universidad Politécnica de Valencia, México.
- Bhabha, H. (2006). David Huddart: Routhledge Critical Thinkers (1. ra ed.). New York, Estados Unidos.
- Cameron, J. (1996). El camino del artista. (3 ra ed) México, México.
- Cull, L. (2009). Differential presence: Deleuze and performance. (thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Drama) University of Exeter.
- Chanady, A. (2010). La hibridez como significación imaginaria. Recuperado de <http://http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/58.pdf>
- Dijk, T. A. (1998). Un estudio lingüístico de la ideología. In D. T. van, & U. d. Ámsterdam (Ed.), Un estudio lingüístico de la ideología (Vol. 1). Valparaiso, Chile: Universidad Católica de Valparaiso.
- Dixon, S. (2015). Digital Performance: A history of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation. (M. Press, Ed.)
- Hegel, G. (1989). Lecciones de Estética (Vol. 1). (R. Gábas, Trans.) Barcelona: España.
- Ortiz, E. (2014). El desplazamiento del "cuerpo significativo" en la danza contemporánea. Cuenca: Ecuador. Tsantsa, Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.
- Pavis. P (2015). Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología (9na. ed.) Editorial Paidós, Barcelona
- Rojas, C. (2011). Estéticas Caníbales. Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Universidad de Cuenca, Programa de estudios sobre arte contemporáneo en Ecuador, PROARCO
- Rojas, C. (2012). Estética del diseño 6. Conexiones parciales. Estéticas Caníbales. Recuperado de http://esteticascanibales.blogspot.com/2012_04_01_archive.html
- Rojas, C. (2014) La forma como disposición/dispositivo. Estéticas Caníbales. Recuperado de <http://esteticascanibales.blogspot.com/2014/05/la-forma-como-disposiciondispositivo.html>
- Vargas, A. (2015). Video Danza: Fusión Dispositivo- Obra. Recuperado de V Simposio en Lenguajes Artístico Combinados y tecnologías Contemporáneas.