



## INVESTIGAR EN ARTES: LA COMPOSICIÓN EN TIEMPO REAL

### RESEARCH IN ARTS: THE COMPOSITION IN REAL TIME

Ernesto Ortiz Mosquera  
Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 15 de Septiembre de 2015

Aceptado: 1 de Noviembre de 2015

#### Resumen:

*Para conseguir experiencias creativas y estéticas que correspondan a los procesos de la escena contemporánea, es imprescindible – además de la movilización de los supuestos y asunciones de lo que es el arte escénico – promover prácticas artísticas que se alimenten de las subjetividades que las integran, de las experiencias y perspectivas únicas de los involucrados, sostenidas por la integración del saber racional, sensorial e intuitivo, para apelar a una creatividad que se entrena, que es educada y que se fortalece.*

**Palabras clave:** Composición en tiempo real, coreografía, danza contemporánea, performatividad.

#### Abstract:

*To get creative and aesthetic experiences that correspond to the processes of the contemporary scene, it is essential - in addition to the mobilization of the suppositions and assumptions of what the performing arts is - promoting artistic practices that feed on the subjectivities that compose them, on the experiences and perspectives unique of stakeholders, supported by the integration of rational knowledge, sensorial and intuitive, to appeal to a creativity that is trained, which is educated and that is strengthened.*

**Keywords:** Composition in real time, choreography, contemporary dance, performativity.

\* \* \* \* \*

### 1. Introducción

La escena contemporánea evidencia un proceso de singularización que, heredero desde las improntas vanguardistas, las propuestas posdramáticas y las nuevas perspectivas somáticas del cuerpo y su incidencia en la manera de entender la capacidad del

intérprete / creador, demanda una mirada particular a las relaciones que aparecen en esos procesos en los que la generalización de valores resulta inoperante al momento de desmontarlos y explicar su funcionamiento.

La particularidad de cada propuesta – entendida como un lugar de investigación no sólo de los materiales escénicos, sino de las formas de organizarlos, potenciarlos, jerarquizarlos y modificarlos – hace necesaria una mirada que asuma su especificidad, la de cada proyecto creativo, de cada investigación; para conseguir acercarse a esa particularidad con éxito.

En esta relación activa de creación y análisis de la escena actual radica el conocimiento nuevo, la expansión del campo escénico y su incidencia en las otras disciplinas y prácticas artísticas. De tal manera, es evidente que los procesos de investigación artístico-escénicos, aquellos en los que deliberadamente su busca la movilización de lo anteriormente fijado como perteneciente a la escena, van a producir un paso hacia lo que no es conocido, lo que está por ser construido como conocimiento nuevo, o como – al menos – el lugar para el reconocimiento de una nueva pregunta sobre su forma de existir, su esencia o sus formas de reproducción.

En tal sentido, una actividad creativa que busque desmontar los procesos formales de construcción narrativa, así como de entrenamientos corporales y herramientas composicionales permitiría un espacio en el que el conocimiento sea construido en y desde la relación estrecha entre práctica y teoría. Una relación que comprenda lo poco útil que resulta – en las artes – la especulación teórica sin conexión con la praxis, así como un ejercicio creativo desligado de la reflexión.

Por ello, el ámbito académico de la universidad debe constantemente expandir sus límites para permitir que las dinámicas docentes no se limiten al traspaso descontextualizado de técnicas, sino que articulen prácticas de enseñanza-aprendizaje en las que se estudien, analicen y cuestionen metodologías de creación.

## **2. Expandir la escena, expandir la práctica**

Proponer, como campo de estudio y práctica de creación escénica, un diálogo entre creadores de distintas disciplinas supone una predisposición al contagio, sino de formas, al menos de procedimientos y herramientas, desde los que permitir el surgimiento de materialidades y relaciones entre estas disciplinas.

Este diálogo implica, al menos, una pregunta sobre las maneras de acercarse al hecho creativo en cada disciplina involucrada, y cómo éstas llegan a funcionar y a cobrar sentido en el campo propio de estudio, creación y experimentación para convertirse – y en qué medida – en una herramienta concerniente a ese campo.

Los insumos que aparecen de este diálogo operan, además, como cuestionamientos sobre las materialidades y relaciones que normalmente son particulares a cada una de las artes en conversación. Así, y por consecuencia, se cuestionan los procedimientos según los cuales los componentes ontológicos de cada arte o disciplina operan para generar sentido. A partir de ello, la expansión de los límites de lo escénico (que es lo que nos compete) es factible, frente a las relaciones entre sus materialidades, métodos y herramientas con las de las artes en diálogo.

Es entonces cuando, en el campo de lo escénico / teatral, la relación dependiente con el texto dramático o la partitura coreográfica previa con la dinámica de construcción y ordenamiento de los elementos de la escena, expande sus límites y ensancha sus perspectivas y miradas. En esa expansión lo que opera es no solo un cuestionamiento sobre las relaciones de los elementos propios de la escena, sino que aparecen preguntas sobre las dinámicas que esos elementos son capaces de generar, para sobrevivir a la temporalidad del hecho escénico, para atravesar el espacio y tiempo que configuran la dramaturgia de dichos elementos.

Solo por ello, se replantea entonces la concepción de dramaturgia, la dramaturgia expandida:

Esto es una dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica. (Sánchez, 2010, pag. 19, 20)

Así también, el alineamiento ontológico entre escena y representación es posible de replantearse y, por lo tanto, de ser movilizado. En esa movilización aparece el sentido de la performatividad del acto escénico, su *affordance* como forma artística y como postura política con respecto al desarrollo histórico del teatro y la danza.

El “live art” o el “performance art”, lo que conocemos en Español como arte de acción, encontró su familiaridad con las artes escénicas por un motivo claro: la escena es sólo posible cuando transcurren, confluyen y acontecen en un mismo lugar y tiempo, los elementos que la componen. Y en ese cruce también es donde aparece la posible desestabilización de los materiales y las formas ontológicas a cada una de las artes involucradas.

Esta desestabilización de lo que históricamente constituyó las “esencias” de cada arte, puede también ser entendida como una necesidad de fluidez en el trayecto temporal y vívido de las artes: esa característica que – independientemente de fundamentalismos o purezas – ha permitido a la práctica artística evolucionar a lo largo del tiempo.

Así es como los campos artísticos mutan y se transforman, y en las artes escénicas se levanta la discusión entre la teatralidad y la *performatividad*. Una discusión que no pretende, desde cualquier postura informada e inteligente, una confrontación radical y excluyente una de otra; sino más bien una discusión que permite el entendimiento de dos formas paradigmáticas de concebir la escena, para encontrar coincidencias o descubrir diferencias.

Para entender el paradigma de lo teatral y sus dinámicas, proponemos la definición acertada de José Antonio Sánchez:

“La teatralidad se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción. La tensión extrema hacia la fijación produjo la alegoría del mundo como teatro y del teatro como mundo. En este modelo los cambios están preestablecidos y en

cualquier caso no afectan a la estructura misma del universo cerrado. El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad.” (Sánchez, 2010, pag. 25)

En esa fijación de los elementos y las posibilidades del cambio –al interior y exterior de la forma – los productos escénicos no dejaron de transformarse, mas siempre dentro de sus propios límites y estructuras, aquellas entendidas desde la representación. En la convención de la representación, acción, actor y estructura funcionan en estrecha relación con el texto previamente escrito por el dramaturgo: un universo entero de energías, vivencias y flujos debe ser creado para conseguir transferir al espectador la vida del actor. Aún cuando el texto sea desmantelado, desarraigado de su narrativa y reorganizado en nuevas formas y sentidos.

No es sino hasta las décadas de los 60 y 70 que empieza a gestarse el llamado “giro performativo” en las artes. A partir de estas nuevas prácticas artísticas, el universo de lo dramático es expandido, más allá del texto; y las demás artes también empiezan a buscar en su hacer el llamado “acontecimiento”, algo que se aleja de la creación de obras, como fin último del autor, y permite el apareamiento de porosidades en la práctica de las distintas artes y éstas se permean unas a otras.

Es lo que Erika Fischer-Lichte describe en su libro “Estética de lo performativo”:

Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial. (2011, pag. 45)

Esta capacidad de acontecer como algo vivo, pone énfasis en la necesidad de mantener abierta la posibilidad de cambio y transformación, basada en la apertura del sistema de creación y de presentación, para evitar la conclusión y el cierre de la práctica artística: la misma que es sólo posible en la medida en que los materiales y los sujetos que la componen se mantengan constantemente cambiantes. En este cambio constante, los modelos de creación no cerrados ofertan la posibilidad de remozar y reconstruir no solo sus mecánicas y dinámicas, sino también la subjetividad de creador y del intérprete.

Director e intérprete son roles cada vez menos diferenciados, en la medida en que son subjetividades que se cruzan y contaminan continuamente, en el hecho creativo, así como en las maneras de asumirse como tales: se replantea también pues la identidad de cada uno; se expanden la injerencia de su accionar, la medida de la presencia de su voz – por lo tanto de su lugar de enunciación – y la categoría de autor adquiere dimensiones mucho más amplias.

Esta expansión del campo escénico, alimentada por el giro performativo, representa así una revitalización de los roles de creador e intérprete que, por otra parte, vincula vitalmente a la capacidad de transformación de estos con la existencia del sistema de relaciones que implica la escena contemporánea:

La performatividad enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente

cambiante. Los cambios no son para ocupar otro lugar, sino para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que lo componen. No existe clausura, o al menos no existe modo de visualizar esa clausura. Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación permita. (Sánchez, 2010, pag. 25)

Así, los roles de los actuantes de la escena están en constante cambio y transformación y el concepto de identidad tampoco es cerrado ni inamovible; esta convivencia simbiótica –a partir de la negociación constante de roles y accionares– interpela también los discursos hegemónicos sobre las identidades de las artes escénicas, su peso histórico y la manera en que el tercer actuante, el público, hace de ellas.

La escena expandida contemporánea hace referencia constante a este tipo de asunciones y operaciones del pensamiento y, por tanto, de la definición del cuerpo, y permite así el origen de un espacio de resistencia ante tales discursos hegemónicos que vuelven al cuerpo un lugar predefinido, dominado y conocido. Es precisamente en el campo de las artes escénicas, en donde los lugares comunes, las verdades absolutas acerca del cuerpo, sus imaginarios, sus usos culturales y sus representaciones pueden ser interrogados y *deconstruidos*.

### **3. La composición en tiempo real**

En la coreografía contemporánea, la capacidad de gestión e injerencia entre director y bailarín, en los procesos de creación escénica, determinan fundamentalmente las materialidades de las que se componen tanto los momentos de investigación/creación, como las estructuras que son presentadas en calidad de producto u obra. Estas materialidades (entrenamientos corporales, insumos coreográficos y composicionales, etc.) se ven profundamente afectadas por relaciones horizontales entre autor e intérprete.

En esas relaciones horizontales, se procura un terreno de composición coreográfica que está atravesado no solamente por el entrecruzamiento de cuerpos, tiempo, espacio y energía. Sino que depende también, en gran medida, de los mecanismos con los que se combinan las virtudes y experiencias de intérpretes y director; así como de las relaciones entre las técnicas corporales y los métodos de improvisación desde los que se construyen los materiales escénicos.

La mencionada horizontalidad opera no únicamente en la democratización del hecho artístico, sino sobre las ideas que se tiene de lo que debe ser un cuerpo que le pertenece a la escena. Es a partir de ella que se replantean tales ideas y se expande no solo la escena, sino los procesos de identificación del intérprete.

A partir de esta horizontalidad, se ensanchan también los medios sensibles del artista escénico y se amplía la mirada que organiza los materiales; los cuerpos involucrados se permean intensamente de la información generada por el otro, para permitir una perspectiva más amplia sobre lo que un intérprete es capaz de hacer y crear; y finalmente, la dicotomía mente/cuerpo da paso a una conciencia integral del ser. La responsabilidad de los participantes es triplemente activada; conciencia sobre sí, sobre los demás y sobre lo que puede ocurrir entre ellos:

Asumir la tarea de proponer formas para accionar al cuerpo como motor de nuevas relaciones, implica construir modos de sensibilidad y de relación con el otro, que se hagan cargo de la fragilidad de cualquier cuerpo no acabado (es decir, de cualquier cuerpo). El cuerpo vulnerable, partícipe de un espacio habitado, llenándose y llenando de significados, que siente al ser impactado, que percibe y utiliza los sentidos, haciendo que lo vivencial sea corporal y al mismo tiempo generador de relaciones desde el exceso y la gratuidad que lo define, abra su posibilidad como acontecimiento al engendrar formas que vislumbran el borde de algo más... posibilidad que en la danza contemporánea se hace manifiesta. (Macías, 2010, pag.106)

Para conseguirlo, es necesario no presuponer las corporalidades del artista escénico, no darlas por sentadas, sino mantenerlas libres y despiertas, para propiciar una percepción sensorial y consciente de los posibles nuevos diálogos. Esto significa perder algo de control, deshacerse de las certezas encontradas. Y construir una relación distinta entre la corporalidad que significa y la que habita, la que simplemente está presente. Pero es precisamente eso lo que las experiencias escénicas nuevas pretenden. En palabras de Erika Fischer-Lichte:

(...) no presuponen el cuerpo como material absolutamente moldeable y controlable, sino que, de manera consecuente, parten de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Tales formas de emplear el cuerpo hallan su fundamento y su justificación en el físico estar-en-el-mundo del actor/performador. (2011, pag.169)

En un marco más amplio de lo que asumimos como los materiales de lo escénico, se hace evidente la necesidad de movilizar también el concepto de obra, de lo que históricamente se ha entendido como expectable. El acontecimiento escénico distiende sus límites cuando, en comunión con una visión ampliada de lo que es un bailarín o un tipo de entrenamiento corporal, también los supuestos de lo que es una obra acabada y exhibible se replantean.

Para ello, es necesario volver a imaginar los mecanismos con los que se organizan y jerarquizan los insumos de lo coreográfico. Es necesario abrir el espectro de posibilidades en relación a las herramientas de creación y composición, considerando como elemento fundamental el espacio para y en el que se crea; y en qué modos y medidas este afecta la estructuración de lo creado.

Por otra parte, al mobilizarse el concepto de autor, y al democratizarse el hecho creativo, los campos de la improvisación y la composición se vuelven fundamentales como generadores de información, conocimiento y materialidades que dialoguen auténticamente con la especificidad de la propuesta, que se alimenten de esa misma especificidad – una vez definida – y que den cuenta de ella.

En este contexto, la composición en tiempo real – propuesta por el coreógrafo, teórico e investigador Joao Fiadeiro – aparece como una herramienta lo suficientemente amplia y lo suficientemente específica para encontrar estructuras composicionales que permitan una libertad creativa, una lectura aguda de las circunstancias y una predisposición a actuar con conciencia de las necesidades de la vida que tal tipo de composición genera en la escena.

Este método de creación, que en primera instancia fue diseñado para asistir la escritura y la composición dramaturgica de sus obras, actualmente ha evolucionado en una herramienta teórico-práctica para entender y repensar los procesos de decisión, representación y colaboración. La composición en tiempo real propone, en el campo de la coreografía y la escena, una libertad individual y grupal que dialoga con los acontecimientos vivos que se suscitan cuando los insumos de los intérpretes y las estructuras de juego coreográfico y de improvisación son utilizados, sin restricciones, pero con una inteligencia sensible que inhiba el impulso de actuar sin leer previamente las condiciones de la escena, de lo que está aconteciendo; y por lo tanto, de las necesidades y formas de intervención que esta plantee.

Inhibir el impulso natural de actuar – de intervenir la escena – se propone como el respeto máximo a la vida misma de la estructura dramática creada, a partir de la percepción racional e intuitiva de lo que está en marcha, de lo que es traducido desde la observación aguda de las presencias y diálogos que la habitan.

Esta inhibición opera más como la identificación del momento vivo entre el hacer y el dejar de hacer, entre el hecho y el no-hecho, donde se definirá el futuro de la intervención como actuantes, o la no intervención. En ese fragmento de vida, en el que se debe reconocer el espacio y tiempo justos para intervenir, radica la materialidad de la acción justa y necesaria. Así pues, la lectura sutil, sagaz y atenta de lo que acontece se vuelve la herramienta más necesaria para el intérprete, para el bailarín. (Fiadeiro, s.f.)

Ese fragmento de vida escénica evidencia una ausencia de algo – la presencia de una ausencia, más bien – que permite al actuante intervenir la escena con el material que encaja mejor y es requerido por ese fragmento de vida, por tal presencia de ausencia. Entonces la inhibición de actuar opera como un regulador de intensidad de intervención, basado precisamente en la necesidad de la escena de ser intervenida, de ser re-direccionada o de ser dejada tal como está. (Fiadeiro, s.f.)

La capacidad de observación requerida del intérprete, del gestor de la acción, es una observación divergente y abierta. Una mirada que no se amedrenta frente a la aparición de materiales no previstos, ni que pretende “entenderlos” inmediatamente – que no busca comprender su funcionamiento como una maquinaria infalible ni segura – pero que analiza las posibilidades de reacción frente a lo imprevisible, para intervenir de la forma más adecuada y consecuente con lo que sucede en la escena. Este es un tipo de mirada que potencia la lectura entre líneas y en las oportunidades que aparecen, para concebir nuevas interpretaciones y relaciones con el mundo escénico. Es decir una mirada creativa. (Fiadeiro, s.f.)

A partir de ello, se replantean también las ideas previas que se tienen sobre lo que un bailarín, o un artista escénico debe ser. Y es posible el apareamiento de un propiciador de experiencias, antes que un ejecutante de comandos. La vida creativa del intérprete / creador es entonces también repensada, reconfigurada: imaginada de manera diferente. Este otro lugar para pensar la danza, tiene que ver con el ser y estar en ella, con cómo las subjetividades se asumen y se replantean, con cómo estas pueden incidir directamente en la creación de nueva información y conocimiento del campo artístico, para interpelar los discursos mayores, los *metarelatos* de la escena: el director, la representación, la obra máxima, el producto final.

Así, los productos expectables se reconfiguran y demandan un espectador mucho más atento y empoderado de su propia lectura e interpretación de las pistas, guiños, rastros o provocaciones que la escena le propone:

La inteligibilidad de una *coreografía en general* remite al descubrimiento, y a la experimentación, de una o más racionalidades que hacen referencia a consideraciones generales tanto como a relaciones selectivas de medios/fines. En una *danza en general* las conexiones entre los materiales ensamblados y los movimientos inmatriciales no solo son puestos a prueba con vistas a la creación de un particular plano artístico de consistencia, sino que también se escenifican “para” los espectadores, con el fin de poner a prueba la capacidad de sus cuerpos y cerebros de ser afectados de un modo extraordinario. La coreografía en general es también, de hecho, el arte de capturar y modular, de gobernar la atención sensorial del público (lo cual podría ser considerado como un modo preciso de performatividad). (Laermans, 2011, pag. 219)

Aparece entonces una práctica artística y creativa que incluye las subjetividades en juego, que ejercita una mirada crítica de los procesos y los entrenamientos, que enfoca su energía en la experimentación, para levantar conocimiento nuevo, conocimiento por ser probado y comprobado.

#### 4. Conclusiones

Las artes escénicas actuales – danza, teatro, performance y todas sus variantes – tienen como característica ontológica el tránsito vivo de sus temporalidades y presencias, en una relación intensa y activa con el espectador. Sus materiales, sus formas –desde las cuales se pretende dejar una huella, un rastro, tal vez una historia- apuntan a construir sentidos, unidades vivas desde las que se ofrece la mirada, que del mundo tiene, el creador escénico. Así pues, el teatro y la danza de hoy siempre implicarán y buscarán una perspectiva móvil, cambiante y para nada definitiva de ese mundo, de ese particular momento histórico al que corresponden.

Las artes escénicas contemporáneas no pretenden generar teorías concluyentes, ni encontrar verdades definitivas –alejadas, en tal sentido, de la perspectiva clásica y moderna. Las artes escénicas contemporáneas se acercan, más bien, desde una mirada temporal y coyuntural a la forma de expresar las ideas, los intereses y las prácticas de los creadores, para dar cuenta de procesos y resultados que atañan a la especificidad de la práctica, a la particular contextualización del hecho artístico, y la selección de sus elementos.

La danza y el teatro contemporáneos han movilizado su papel histórico, como entidades correspondientes con paradigmas que intentaron explicar el mundo, para conformar hoy universos que refieren a las múltiples subjetividades, que se asumen constantemente cambiantes, y que terminan de constituirse con las diversas lecturas e interpretaciones que el público puede hacer de ellas. Como afirma David Le Breton:

La danza se ofrece como una superficie de proyección. Diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión. En la danza, el sentido no reside en la transparencia narrativa de los movimientos del cuerpo, se despliega siempre como un horizonte, no cesa de escapar a todo intento por capturarlo. (Le Breton, 2012, pág.106)



Al no ofrecer al espectador una narrativa a la que está acostumbrado, desde la que los significados estén inferidos en su relación directa con el significante, la danza de hoy permite generar estados de consciencia en el público, que le invitara a estar mucho más alerta de sus percepciones y de las asociaciones racionales y sensoriales que podían derivarse de ellas. En palabras de Erika Fischer: “la percepción consciente genera siempre significado y es por ello que las “impresiones sensibles” se pueden describir de manera más adecuada como aquel tipo de significado que se convierten en impresiones sensibles conscientes para mí.” (2011, pag. 284)

Para conseguir experiencias creativas y estéticas que correspondan a estos procesos actuales, es imprescindible – además de la movilización de los supuestos y asunciones de lo que es el arte escénico – promover prácticas artísticas que se alimenten de las subjetividades que las integran, de las experiencias y perspectivas únicas de los involucrados, sostenidas por la integración del saber racional, sensorial e intuitivo, para apelar a una creatividad que se entrena, que se educa, que se fortalece.

Una creatividad que se distancia de los hábitos, las expectativas y las convicciones que suponen los productos escénicos cerrados, los procesos concluyentes; y que recurre a una praxis meta-cognitiva de entrenamiento y de creación, para superar las disciplinas por sí mismas. Para permitir la creación de conocimiento nuevo, que se pliega sobre sí mismo para recrearse y repensarse.

### Referencias bibliográficas:

- Fiadeiro, Joao (Sin Fecha), Presentation (<http://atelierealtextoctrgb.blogspot.com> pág. inicial, viñeta 2, versión en Inglés)
- Fischer Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores
- Laermans, Rudy (2013) *Danza en general*. En De Naverán, I. & Écija, Amparo. (Eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, España: ARTEA Editorial
- Le Breton, David. (2010) *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile: Metales Pesados. Macías Osorno, Zulai. (2009) *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao, España: Artezblai
- Sanchez, José Antonio (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. En Bellisco, Manuel (Ed.) *Repensar la dramaturgia*. Murcia, España: Centro Párraga.